Pittura murale in Italia

IL CINQUECENTO

GRUPPO SANPAOLO

In sovraccoperta:
Gaudenzio Ferrari, *Concerto angelico* (part.).
Saronno, Santuario, cupola.

CSP_Biblioteca - 0247 - 1

Pittura murale in Italia

Pittura murale in Italia

Collana diretta da
MINA GREGORI

1. DAL TARDO DUECENTO AI PRIMI DEL QUATTROCENTO
2.1 QUATTROCENTO
2.2 CINQUECENTO
3. SEICENTO E SETTECENTO

Pittura murale in Italia

IL CINQUECENTO

A cura di
MINA GREGORI

Saggi di
Daniele Benati - Giovanbattista Benedicenti - Laura De Fanti
Anna Forlani Tempesti - Francesco Frangi - Maria Clelia Galassi
Pierluigi Leone de Castris - Elisabetta Saccomani
Giovanna Sapori - Pietro Zampetti

GRUPPO SANPAOLO

EDIZIONI BOLIS

Coordinamento editoriale e redazionale
Elisabetta Longhi

Progetto grafico
Emilio Marcassoli

Si ringraziano le Istituzioni religiose e pubbliche
che hanno facilitato le riprese fotografiche
e l'acquisizione del materiale iconografico.

Si ringraziano anche gli Autori
che hanno messo a disposizione
materiale fotografico di loro proprietà.

Un particolare ringraziamento al prof. Gianni Carlo Sciolla
per la disponibilità ed i preziosi consigli.

Edizione fuori commercio
riservata al GRUPPO SANPAOLO

Copyright © 1997 - GRUPPO SANPAOLO e Edizioni Bolis

I diritti di traduzione, di riproduzione e di adattamento,
totale o parziale, con qualsiasi mezzo
e su qualsiasi supporto,
sono riservati per tutti i Paesi.

La collana che il "San Paolo" dedica alla Pittura murale in Italia iniziata nel 1995 giunge quest'anno al terzo e penultimo volume.

Complementare al secondo, questo nuovo tomo tratta dell'affresco nel corso del Cinquecento, epoca in cui la pittura murale raggiunge in Italia vertici altissimi sia sotto l'aspetto qualitativo che iconografico: è questo il secolo delle grandi opere di Raffaello, Michelangelo, Pontormo, Andrea del Sarto, Lorenzo Lotto, Romanino, Tiziano e Veronese, artisti – per citare solo i più noti – che fanno parte dell'immaginario e della cultura europea moderna.

Nel corso del periodo in esame il linguaggio dell'affresco, nei vari centri della penisola, subisce profonde modifiche che trovano la loro espressione più significativa nel passaggio dall'armonia e dalla perfezione formale raggiunte nel Rinascimento alle inquietudini delle nuove ricerche del Manierismo.

Pesa soprattutto il confronto con i grandi eventi che sconvolgono la storia d'Europa e d'Italia: in particolare la Riforma protestante e l'avvento della Controriforma con la sua severa normativa in fatto di immagini, che comporta controllo e vincoli sulle scelte dei programmi e dei soggetti.

Le innovazioni stilistiche e iconografiche che ne derivano trovano puntuale disamina nel presente volume che, come i precedenti, affronta le vicende artistiche in una trattazione di taglio storico-geografico, con attenzione al rapporto committenti-maestranze, agli aspetti dello stile ed alle scelte tematiche.

Alla curatrice, Professoressa Mina Gregori, ed ai suoi validi collaboratori, esperti nei singoli territori e settori della ricerca, rinnovo vivi ringraziamenti per gli esiti conseguiti.

GIANNI ZANDANO
Presidente

Il Cinquecento

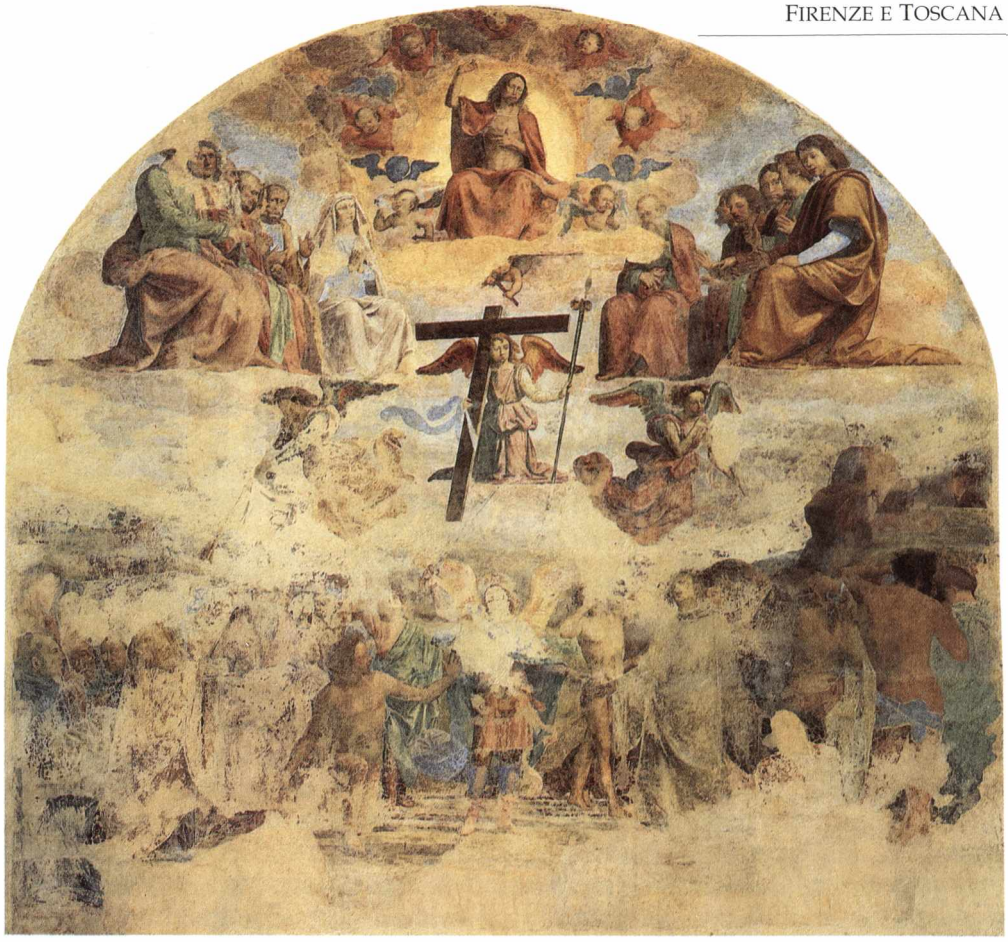
Anna Forlani Tempesti

Firenze e Toscana

È a precisa forcella fra i due secoli a Firenze un affresco esemplare per stile, iconografia, ubicazione, committenza e per vicende conservative: il *Giudizio universale* iniziato nel gennaio 1499 da Fra' Bartolommeo e terminato nel marzo 1501 da Mariotto Albertinelli. Esso inaugura una stagione di pittura murale di eccezionale vitalità, se pur funestata da perdite e da «non finiti», tale da giustificare l'entusiasmo del Vasari per tale tecnica. «Di tutti gli altri modi, che i pittori facciano, il dipingere in muro è più maestrevole e bello...Vuole...una mano destra, risoluta e veloce, ma sopra tutto un giudizio saldo ed intiero... [è] il più virile, più sicuro, più risoluto e durabile di tutti gli altri modi; e quello che, nello stare fatto, di continuo acquista di bellezza e di unione».

Nel 1501 lo spregiudicato e «antiquario» Filippino non aveva ancora terminato l'eccentrica decorazione della cappella Strozzi in Santa Maria Novella e facevano tuttora scuola gli affreschi fatti nella medesima chiesa fra il 1485 e il '90 da Domenico Ghirlandaio e dai suoi molti aiutanti, fra i quali era il futuro protagonista dell'arte cinquecentesca, il tredicenne Michelangelo Buonarroti. Ivi fra le storie della Vergine e del Battista disinvoltamente popolate da personaggi dell'ultima Firenze laurenziana, la scritta forse dettata dal Poliziano suonava suggello di un'epoca: *AN. MCCCCLXXXX QUO PULCHERRIMA CIVITAS OPIBUS VICTORIIS ARTIBUS AEDIFICIISQUE NOBILIS COPIA SALUBRITATE PACE PERFRUEBATUR*. Una sorta di età dell'oro, certo più vagheggiata che reale. I tempi erano comunque mutati in peggio dopo la morte del Magnifico, con la pericolosa calata di Carlo VIII e la tumultuosa cacciata dei Medici nel '94, la sempre più sconvolgente predicazione del Savonarola e il suo supplizio nel '98, torbidi e ribellioni nelle città vicine, da Pistoia ad Arezzo a Pisa. Solo dopo il 1502, con Pier Soderini Gonfaloniere a vita e con la morte dei sempre minacciosi Piero de' Medici e papa Borgia, si prospetterà una relativa stabilità per la repubblica, che avrà buoni effetti anche nel campo delle arti.

Ma quando nel gennaio del 1499 l'allora Baccio della Porta ebbe l'incarico da Gerozzo Dini, «commesso» dell'ospedale di Santa Maria Nuova, di affrescare sotto il portico delle Ossa del medesimo ospedale, sopra la sepoltura della madre Venna degli Agli, il *Giudizio universale*, l'inquietudine generale era al massimo. Ne è un segno il tema escatologico scelto dal committente – fin troppo per una tomba privata –, che era savonaroliano e che espressamente volle venissero inserite nella scena le figure dei profeti Enoch ed Elia, in genere associati al concetto di falsa testimonianza, proprio come allusione al calunniato Savonarola. E turbato era il «piagnone» Baccio che nel luglio del 1500, avendo già eseguito i molti disegni preparatori (ce ne restano una sessantina) e il cartone definitivo ed avendo dipinto almeno tutta la parte superiore dell'affresco, si ritirò dal mondo e si fece frate domenicano nel convento di San Marco, col nome appunto di



Firenze, Museo di San Marco (dall'Ospedale di Santa Maria Nova).
Mariotto Albertinelli e Bartolomeo della Porta (Fra' Bartolommeo), *Giudizio universale.*

Fra' Bartolommeo. Lasciò a terminare l'opera il socio Albertinelli, che eseguì qualche ulteriore studio e variante ma fondamentalmente rimase fedele ai progetti e allo stile dell'amico. Il deperimento della parte inferiore del dipinto fu precoce, tanto che, dopo un primo restauro per mano di Matteo Rosselli, verso il 1657 esso venne addirittura staccato con il suo muro e mutilato dei ritratti laterali del committente e della madre, finché nel 1871 per consiglio di Crowe e Cavalcaselle venne staccato dal muro e museificato; recentemente restaurato, è ora nel Museo di San Marco, decontestualizzato, ma almeno in una sede savonaroliana, nel convento che ospitò il suo autore. Nell'affresco si impone subito all'occhio il classicismo dello schema compositivo su due piani, ispirato alla *Incoronazione della Vergine* del Ghirlandaio in Santa Maria Novella e a dipinti perugineschi, ma più solenne ed articolato, a sua volta ispiratore a Raffaello per la *Trinità* di San Severo e per la *Disputa* in Vaticano (se ne segnala una modesta copia di Michele Angelo da Lucca, a San Romano, del 1509). Ma a meglio guardare, il cangiantismo spesso alterante l'unione dei colori, le scandite cadenze dei panni che richiamano gli esercizi della bottega verrocchiesca e di Leonardo, la nettezza stereometrica delle luci, alla Piero di Cosimo, elementi fiamminghi in certe tipologie e nel rovinatissimo paesaggio, i beati e i dannati nudi di eco signorelliana e quanto sappiamo, attraverso i disegni, circa la sofferta elaborazione delle singole figure, ci documentano un classicismo non scontato e insidiato da istanze diverse.

Nella sua complessità l'affresco rappresentava comunque la tradizione. Questa di lì a poco sarebbe stata sconvolta da due esperienze straordinarie, ancorché non portate a termine.

Nel 1504, l'anno stesso della collocazione del David michelangiolesco a simbolo della libertà fiorentina, la Signoria decretò di far affrescare il

salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio con grandi scene, circa diciotto metri di lunghezza ciascuna, celebranti le vittorie della repubblica ed allogò a Leonardo la *Battaglia di Anghiari* e a Michelangelo la *Battaglia di Cascina*. Leonardo, nonostante il difficoltoso esperimento del *Cenacolo* milanese, volle usare anche qui una metodologia nuova, una sorta di encausto su stucco, seguendo una prassi quattrocentesca di sperimentare complicate tecniche a secco e a olio su intonaci variamente trattati; la metodologia dette esiti disastrosi e l'artista, anche per altre diverse ragioni, abbandonò l'impresa e partì per Milano nel 1506, lasciando dipinta solo una piccola parte della scena con «li cavalli», ammiratissima già nel 1510 e ancora in essere fin verso la metà del secolo. Michelangelo invece, che pur essendo stato alla bottega dell'esperto Ghirlandaio, fino allora non aveva praticato l'affresco, deve aver pensato di usare la tecnica tradizionale; ma anch'egli interruppe presto il lavoro – nel 1506 il Soderini attesta che aveva appena «principiato una storia...che sarà admiranda» –, pressato dai preferiti incarichi scultorei e nel 1508 definitivamente impegnato a Roma da Giulio II. Delle due battaglie rimasero a Firenze i cartoni preparatori, trasferiti dal 1515 in palazzo Medici, quello leonardesco concentrato sulla «turbolenza» di cavalli e cavalieri nella «pazzia bestialissima» della lotta in atto, quello di Michelangelo imperniato sulle figure umane, ignude o in via di armarsi «in stravaganti attitudini» durante una pausa della guerra. Copiati da artisti italiani e stranieri, i due cartoni «furono la scuola del mondo», come enfaticamente si esprime il Cellini, e andarono distrutti proprio per un eccesso di fruizione. A noi restano vari disegni autografi di entrambi gli artisti, copie grafiche e pittoriche, ma parziali, documenti archivistici e letterari, oltre alle appassionate descrizioni del Vasari. Ne possiamo dedurre l'estrema originalità ideativa e stilistica delle due grandi scene e l'impatto creato sui contemporanei, pur così incompiute. Inutile chiedersi quale sarebbe stata la storia successiva della pittura se esse fossero state condotte a termine.

L'unico che abbia precocemente recepito le novità dei due cartoni fu Raffaello, che studiò e lavorò a Firenze fra il 1504 e l'8 solo con opere di

Firenze, Museo Horne. (copia da cartone preparatorio di Leonardo*), Battaglia di Anghiari.*

Holkham Hall, ex Collezione Leicester.
(copia di Bastiano da Sangallo, *da cartone di* Michelangelo*)*
Battaglia di Cascina.

cavalletto, mentre bisogna aspettare la metà del secondo decennio del secolo per vederne echi sostanziali fra i pittori fiorentini. Fino a quel momento si fronteggiarono, o meglio si affiancarono due «scuole» di più pacate intenzioni, anche se non mancavano al loro interno, e fra gli artisti che le avvicinarono, elementi di eccentricità e incursioni verso altre culture. Ma a parte gli affreschi di Filippino nella cappella Strozzi, finiti nel 1502, il campo privilegiato di sperimentazione di tali tendenze, che solo per semplificare potremmo chiamare anticlassiche e il cui massimo protagonista fu Piero di Cosimo, rimase la pittura su tavola o su tela.

Un eccezionale esempio ad affresco, ma decentrato e ad opera di un artista bolognese, fu la decorazione della cappella di Sant'Agostino in San Frediano a Lucca, eseguita da Amico Aspertini nel 1508 su commissione del priore degli Agostiniani Pasquino Cenami, che aveva vissuto a Bologna. Aspertini aveva una cultura fortemente connotata dalla sua estrazione emiliana, con note umbre e venete, dalle sue appassionate copie dall'antico e dalle altrettanto eccitate conoseenze della grafica tedesca, in parallelo con Filippino – che come lui aveva lavorato a Roma – e con gli «eccentrici» fiorentini: nella cappella lucchese Amico profuse senza inibizioni le sue esperienze, in affollate composizioni che tengono conto dei ritmi narrativi delle colonne coclidi e dei sarcofagi romani, ma con estrema bizzarria. Quanto del suo insegnamento – e di quello di Fra' Bartolommeo e del Francia, anch'essi attivi per Lucca – fruttificò nel territorio lucchese, trovò tuttavia esito prevalentemente nella pittura di cavalletto, né allo stato attuale risultano opere a fresco di particolare risonanza, fino alle soglie del Seicento.

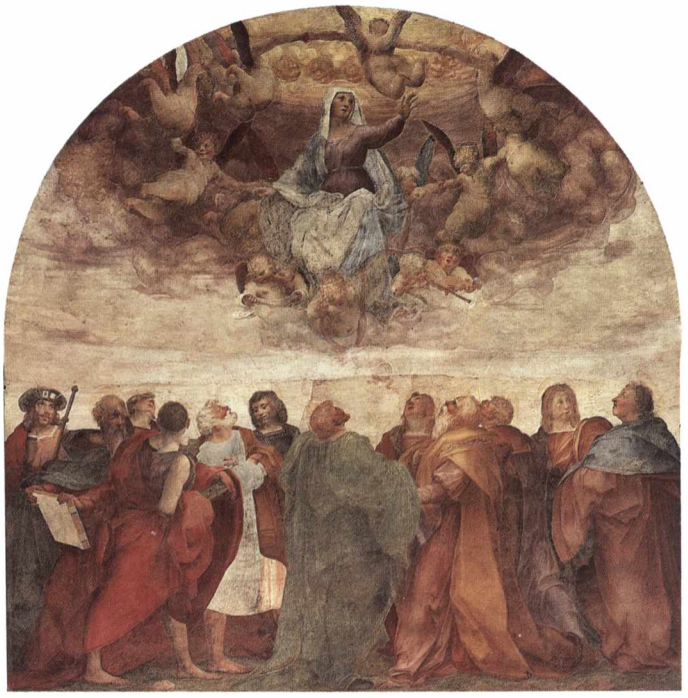
Per tornare alle due scuole di Firenze, Fra' Bartolommeo, affiancato dal pur diverso Albertinelli, fu per due decenni il maestro riconosciuto di quella di San Marco, un punto di orientamento più che una vera e propria scuola, esempio di compostezza formale, di severità sentimentale, di decoro cromatico e chiaroscurale, di chiarezza espositiva. Larga ne fu l'eco durante tutto il secolo, anche per quanto riguarda la pittura murale, benché non siano molti gli affreschi eseguiti dalla stretta cerchia bartolommeesca, specialmente se confrontati all'abbondante produzione su tavola.

Lì accanto prendeva corpo la scuola della Santissima Annunziata, anch'essa da intendersi in senso lato come centro di tendenza, ma con più concreti vincoli di discipulato. Il maestro ne fu Andrea del Sarto, che aveva preso bottega proprio nella zona insieme con l'amico Franciabigio. Il chio-

strino dei Voti antistante la frequentatissima basilica ne diventerà l'emblematico cantiere. Verso il 1509, per un modesto compenso, Andrea fu incaricato dal «sagrestano» Fra' Mariano di completarvi il ciclo di *Storie di San Filippo Benizzi*, iniziato negli anni settanta del Quattrocento con una dignitosa lunetta di Cosimo Rosselli. Le prime due storie si svolgono in paesaggi a balze e mammelloni, di assonanza fiamminga e bartolommeesca, dove gli episodi multipli soprammessi trovano fusione nella luminosità dei toni e nella veridicità dei gesti più che nella coerenza del filo narrativo, punteggiato da figure ispirate a Masaccio (il malato nudo in secondo piano nella *Guarigione del lebbroso*), ma anche ai recenti cartoni di palazzo Vecchio (il leonardesco cavallo fuggente nella *Punizione dei peccatori*). Le altre tre storie si articolano invece davanti a fondali architettonici di eco romana e sangallesca, con espedienti compositivi ancora ghirlandaieschi, ma con personaggi studiati sul naturale e vestiti di panni veri, come in Fra' Bartolommeo e in Raffaello, la cui pala della *Madonna del baldacchino* fece scuola anche per altre scene del chiostrino. Nel 1511 il *Viaggio dei Magi* vi inaugura il ciclo delle *Storie della Vergine* e un nuovo modo di raccontare, con respiro di spazi e larghezza di gesti, che ha fatto supporre un viaggio di Andrea a Roma e addirittura una collaborazione del Rosso, ma che si spiega anche con lo studio sulle composizioni incisorie di Luca di Leida e con l'amicizia col Sansovino. Fra l'11 e il '14 è eseguita l'ancora più coerente, raffaellesca *Natività della Vergine*, dove il Giovacchino nello sfondo pare un ricordo dell'Eraclito della *Scuola d'Atene*.

Oltre al Sarto lavorano nel chiostrino dell'Annunziata il Franciabigio, con le ruvide figure delle *Nozze della Vergine* (1513), e i giovani Pontormo e Rosso. L'uno con l'apparentemente più tradizionale composizione della *Visitazione* (1514-16, ma quanto inquieti gli sguardi, dissociati i moti e intersecati i piani! Come nell'arme di Leone X affrescata nel 1513 sul portico della medesima chiesa, che meritò a Pontormo l'elogio di Michelangelo), l'altro con la dichiarata eccentricità dell'*Assunzione*, pagatagli nel 1513-14 dal suo

Lucca: San Frediano, cappella di sant'Agostino. Amico Aspertini, *Processione del Volto Santo* (part.).



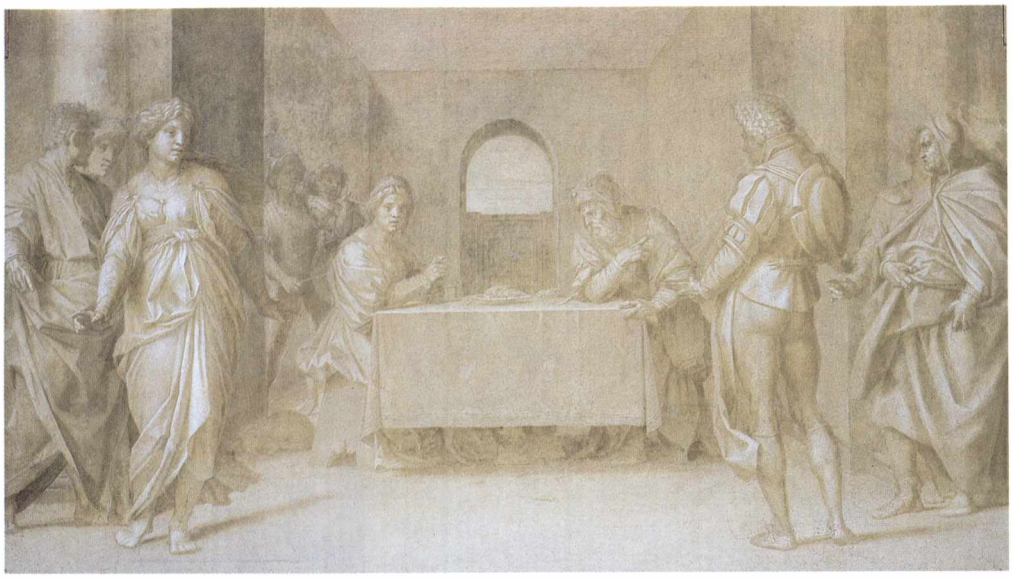
Firenze, Santissima Annunziata, chiostrino dei Voti.
Andrea del Sarto, *Storie di san Filippo Benizzi: Guarigione del lebbroso.*

Rosso Fiorentino, *Assunzione della Vergine.*

protettore priore Fra' Jacopo. Il Rosso sconvolge il classico impianto su due piani concentrici usato da Fra' Bartolommeo, schierando in basso in fila gli apostoli, quasi caricaturali nell'estatica meraviglia, leonardeschi, fin troppo ammantati, tanto che un lembo fuoriesce dal bordo della scena, e ribaltando in alto in un ardito sottinsù il cerchio degli angeli eccitati intorno alla Vergine; i toni sono ora fusi, ora in accordi addirittura stridenti, almeno per quanto se ne può leggere oggi, dato il cattivo stato di conservazione di questo e degli altri affreschi del ciclo, che sono stati staccati dal muro e restaurati, ma diventano ohimè sempre più fievoli.

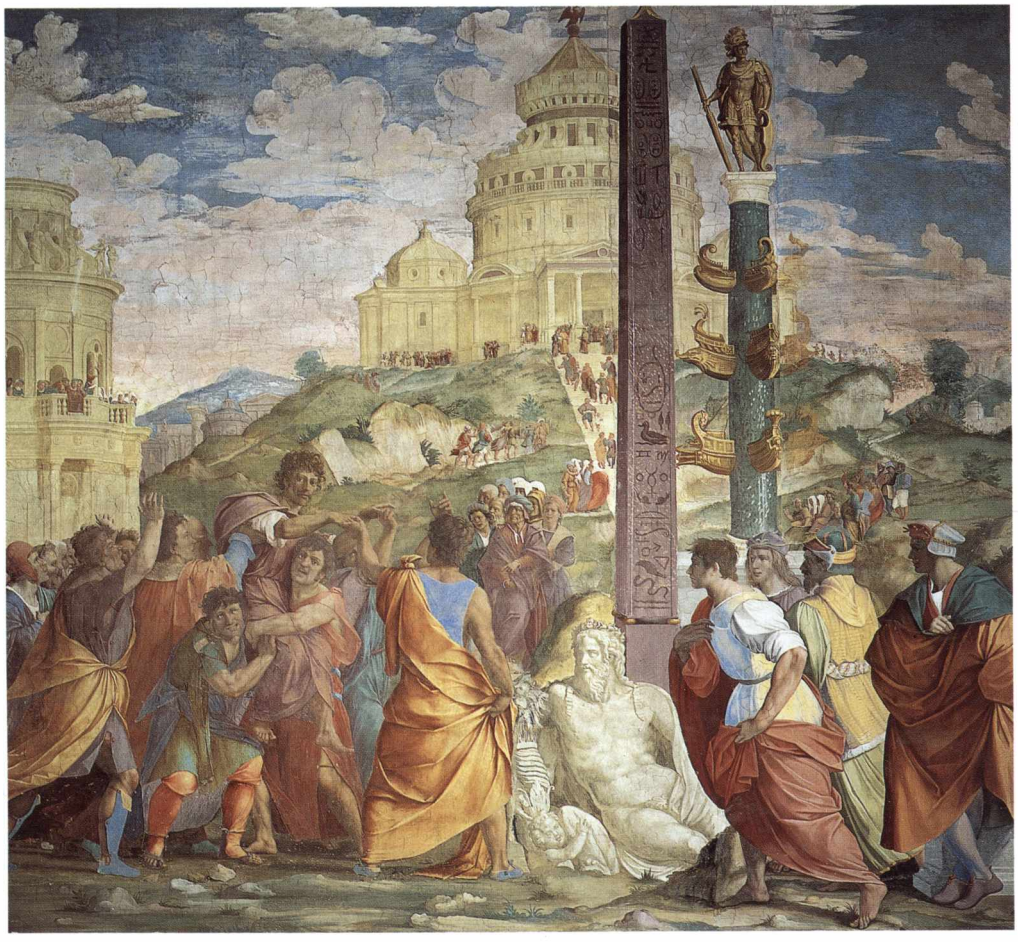
Verso il 1509 i confratelli, per lo più modesti artigiani, della Compagnia dello Scalzo «essendo più ricchi d'animo che di danari» incaricarono Andrea del Sarto di decorare il loro piccolo chiostro con dodici storie del Battista «a terretta», una tecnica a chiaroscuro più economica del normale affresco, con la quale l'artista eseguì anche l'incorniciatura delle storie, con ornati a finto stucco, simili a quelli che con materiali ben più ricchi faceva Andrea di Cosimo Feltrini, specialista del genere. I lavori andarono avanti fino al 1526, a causa dei molti altri e meglio remunerati incarichi di Andrea, che fin dall'inizio vi ebbe il Franciabigio come saltuario collaboratore e come sostituto durante il suo soggiorno alla corte francese nel 1518-19. La prima scena con il *Battesimo di Cristo* è alquanto timida, ma il tono cresce via via e, se le puntuali desunzioni dal cartone michelangiolesco e dalle incisioni di Dürer nella *Predica alle turbe* sono ancora inserite in un discorso tradizionale, la mossa impaginazione della *Cattura del Battista* del 1517 annuncia l'eloquio eroico della maturità; la *Danza di Salomè* pagata nel 1522 dimostra la sapiente osservazione della scultura sia moderna che antica, ellenistica, l'abile modo di strutturare i corpi senza artificio, con la biacca che ne rileva i piani come fa la luce su un altorilievo, l'abilità scenografica di bloccare le figure in perfetto equilibrio sul semplicissimo sfondo architettonico, in una interpretazione pacata, inusitata per questo tema.

Caratteri completamente diversi ha il ciclo condotto fra il 1520 e il '21 da Andrea del Sarto, Franciabigio e Pontormo, affiancati dal decoratore Feltrini, nel salone della villa medicea di Poggio a Caiano: breve tempo di



Firenze, Chiostro dello Scalzo.
Andrea Del Sarto,
Danza di Salomé.

esecuzione, più artisti contemporaneamente impiegati al lavoro, ricchezza di materiali, tema profano di autocelebrazione della famiglia committente. L'elezione al papato di Leone X nel 1513 aveva dato nuovo vigore al potere e al mecenatismo dei Medici, come avevano dimostrato le feste per il suo ingresso trionfale in città nel 1515 (fu allora che il Pontormo affrescò nella cappella del Papa nel convento di Santa Maria Novella la prorom-



Poggio a Caiano,
Villa Medicea, salone.
Francesco di Cristofano
detto Franciabigio e
Alessandro Allori,
Trionfo di Cicerone dopo l'esilio.

Poggio a Caiano, Villa Medicea, salone. Jacopo Carucci detto il Pontormo, *Vertumno e Pomona* (lunetta).

pente, michelangiolesca *Veronica*). In quest'ottica il Papa decise all'inizio del 1520 di far decorare il salone della villa, voluta da Lorenzo il Magnifico per i suoi ozi letterari, con un programma iconografico ideato da Paolo Giovio, che adombrava con *Storie dell'antica Roma* e con *Allegorie mitologiche* le glorie passate e le attuali speranze della famiglia. Così sulle pareti lunghe l'*Omaggio a Cesare* di Andrea del Sarto allude ai doni dell'ambasciatore del Sultano d'Egitto al Magnifico, ma fors'anche ad omaggi a Piero il Gottoso e allo stesso Leone X, mentre il *Trionfo di Cicerone dopo l'esilio* eseguito dal Franciabigio allude al rientro in patria di Cosimo il Vecchio, ma anche a quello del Magnifico da Napoli e addirittura a quello recentissimo di Giuliano di Nemours nel 1512. Furono scene esemplari, ideate largamente davanti a paesaggi e ad architetture romanizzanti, dove all'impostata naturalezza del Sarto fa riscontro il naturalismo del Franciabigio, con i ritratti veri, i corpi popolani e i gesti essenziali delle sue figure; ma l'aspetto originario delle scene è oggi solo intuibile, perché esse vennero ampliate lateralmente da Alessandro Allori con il suo nobile ma ingessato stile, quando nel 1582 ebbe l'incarico di completare il ciclo con altre storie romano-medicee e allegoriche. Minore fu l'intervento dell'Allori sulla scena del Pontormo, che avrebbe dovuto affrescare entrambe le pareti brevi del salone, ma che eseguì solo la lunetta di quella di destra; essa apparentemente raffigura la favola campestre di *Vertumno e Pomona*, in realtà è una complicata allegoria del volger del tempo e delle fortune umane, nonché delle speranze medicee, rinverdite fra l'altro dalla nascita nel 1519 del figlioccio del papa, il futuro granduca Cosimo. Preparata da una splendida quanto laboriosa serie di disegni (una quarantina quelli rimastici), la scena, di una novità assoluta, pare nata senza sforzo, con le belle figure ignude che tendono i rami del lauro, l'albero laurenziano, attorno all'oculo della finestra e altre in pensoso *otium*, costruite nei loro ricchi panni da una differenziata, luminosa tessitura pittorica, rivelata dal recente restauro.

Interrotto per la morte di Leone X nel 1521 il cantiere di Poggio a Caiano, un nuovo capitolo poteva aprirsi per l'arte fiorentina con il rientro in patria nel 1522 di Perin del Vaga, reduce da una bella esperienza romana alla scuola di Raffaello. A lui la Confraternita dei Martiri di Camaldoli commissionò, per la grande facciata del suo oratorio di San Salvatore, un *Martirio di Sant'Acazio e dei diecimila martiri del monte Ararat*. Perino ne pre-

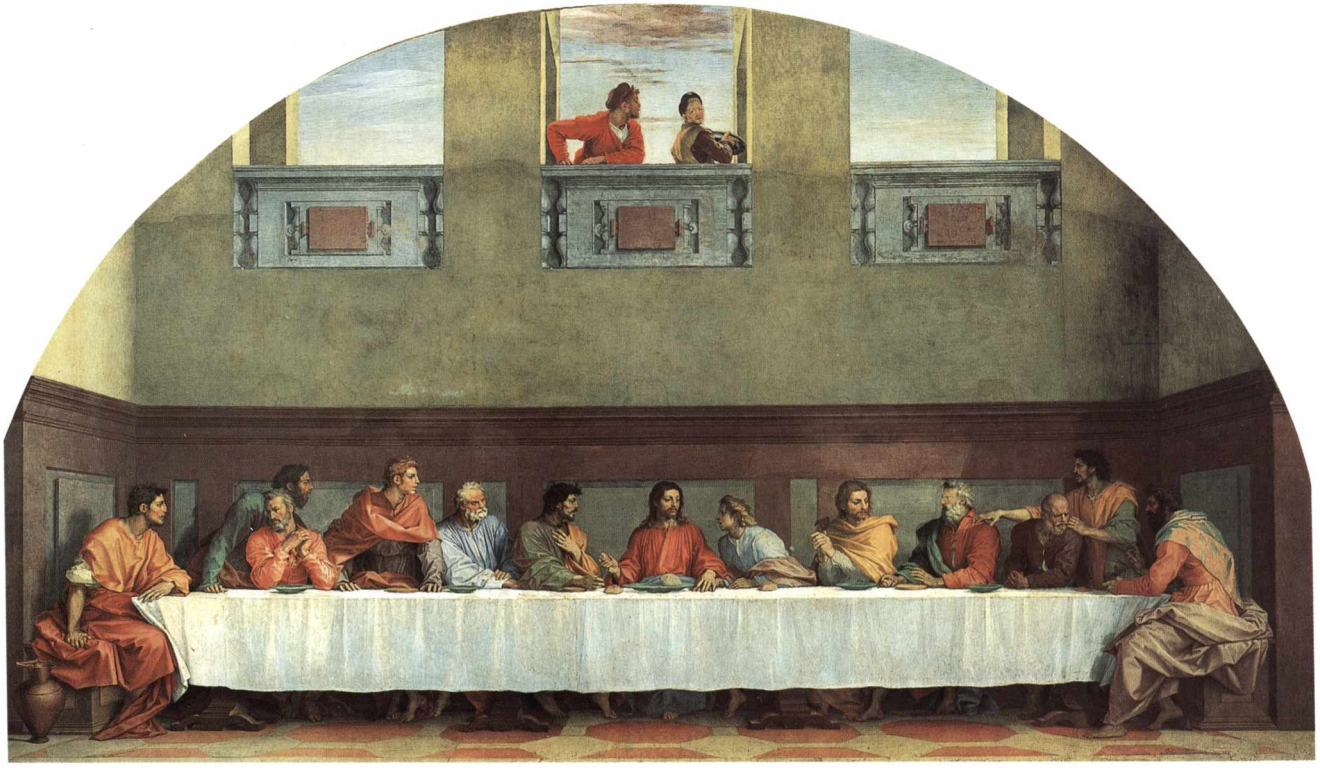
Arezzo, Duomo, soffitto. Guglielmo di Marcillat, *Storie dell'Antico Testamento: Passaggio del Mar Rosso.*

parò un «disegno piccolo», rimastoci, e un cartone, perduto, pieno di figure dalle variate attitudini e dalle espressioni veristiche e fiere, alcune con «corazze all'antica ed abbigliamenti molto ornati e bizzarri», giudicato per «bellezza e bontà in disegno» pari a quello di Michelangelo, esempio di prima mano della moderna maniera romana. Ma la peste del 1523 e il conseguente adattamento dell'oratorio a lazzaretto interruppero il lavoro e Perino tornò nell'urbe.

L'episodio si risolse così in un *flash*, senza seguito immediato per Firenze. Invece la maniera romana venne entusiasticamente dispiegata in provincia, sulle volte del Duomo di Arezzo, da Guglielmo di Marcillat che fra il 1521 e il '26 vi affrescava *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento*, in un amalgama equidistante di michelangiolismo e di raffaellismo, ingenuo e quasi parossistico. Anche questi, come i coevi affreschi peruzziani del Papacello in palazzo Passerini a Cortona, furono solo un episodio, presto riassorbito nel fondamentale fiorentinismo della cultura locale, poco scalfita perfino dalla presenza del Rosso, reduce dal sacco di Roma, che progettò affreschi per Santa Maria delle Lacrime ad Arezzo nel 1528.

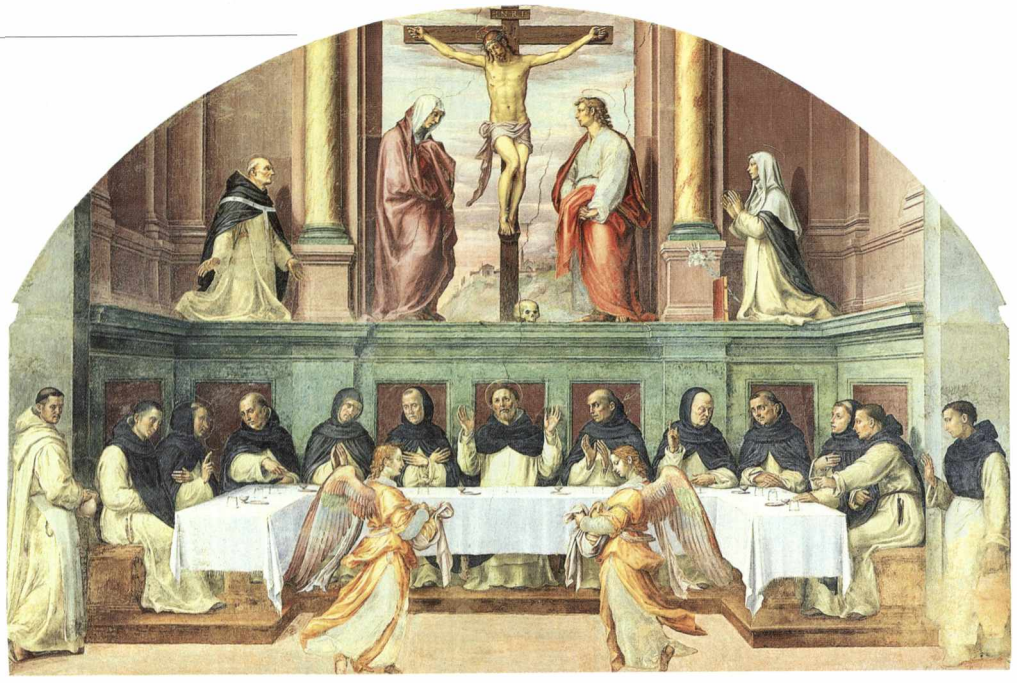
Per sfuggire Firenze infestata dalla peste del '23, il Pontormo accettò la commissione del priore della Certosa del Galluzzo, Leonardo Buonafè, di affrescare nel grande e tranquillo chiostro della Certosa, con l'aiuto del giovane Bronzino, le *Storie della Passione*, protrattesi fino al 1527. Per esse l'artista si appoggiò dichiaratamente alle incisioni della *Grande* e della *Piccola Passione* del Dürer, a cui del resto anche in precedenza aveva guardato e da cui sono letteralmente tratte figure ed interi brani compositivi; la scelta gli fu forse suggerita dal tema stesso, del quale le immagini düreriane fornivano la più moderna interpretazione, ma anche da testi canonici certosini di origine nordica e da meditazioni di tangenza erasmiana se non addirittura luterana, non eccezionali nella cultura fiorentina del tempo. Il conseguente mutamento di stile non fu asservimento di Pontormo alla «stietta maniera tedesca», come l'accusò il Vasari: l'assorta bloccatura dei gesti, la lenta mobilità dei piani in ritmi lineari addirittura neo botticelliani – evidenti nell'*Andata al Calvario* –, l'incastro degli straordinari colori costituiscono non uno jato ma un ponte fra la sua fase giovanile e la prima maturità. Purtroppo anche questi affreschi, già malridotti nel Settecento anche a causa dei molti ritocchi a secco, poi staccati e restaurati, sono ormai delle larve.

In ottima conservazione è invece l'*Ultima cena* che Andrea del Sarto



Firenze, ex convento di San Salvi, refettorio.
Andrea del Sarto, *Ultima cena.*

Firenze, Certosa del Galluzzo.
Jacopo Carucci detto il Pontormo, *Storie della Passione: Andata al Calvario* (affresco staccato, già nel chiostro).



Firenze, Museo di San Marco, refettorio grande.
Giovan Antonio Sogliani, *Cena miracolosa di san Domenico.*

fece nel convento di San Salvi fra il '26 e il '27, la cui equilibrata inquadratura e vivace resa degli effetti fu certo presente al Sogliani circa dieci anni dopo, per la parte inferiore della *Cena miracolosa di san Domenico* nel refettorio grande di San Marco. Questa scena è significativa della perdurante fedeltà alla tradizione locale, addirittura neo-angelichiana come richiesto dal committente, anche in pieno clima manieristico; la parte alta invece con il Crocefisso e i dolenti a mo' di statue viventi è un primo esempio di inserimento di quadro nel quadro, a scopo didattico-devozionale, come piacerà durante la Controriforma. Al contrario le due perdute commissioni medicee condotte dal Pontormo, insieme con il Bronzino ed altri aiuti, in una cattiva tecnica a olio su calcina secca, nelle logge delle ville di Careggi (1537) e di Castello (1538-43), con le figure dalle proporzioni «difformi» e dagli «stravolgimenti... senza misura», dovevano offrire una lettura originalissima del gigantismo michelangiolesco, ma troppo difficili e senza sbocco.

Ottenuto il titolo di duca e sposata nel 1539 Eleonora da Toledo, Cosimo de' Medici decise di trasferire la sua residenza in Palazzo Vecchio. Qui la piccola cappella privata della duchessa venne decorata dal soffitto alle pareti, fra il 1540 e il '46, con *Figure allegoriche*, *Santi* e *Storie dell'Antico Testamento* allusive tuttavia allo stesso Cosimo e al primogenito Francesco, per mano di Agnolo Bronzino, il fedele collaboratore del Pontormo, che si era ormai qualificato in proprio sia come frescante, anche per i lavori svolti a Pesaro per i Della Rovere, sia come aristocratico ritrattista e come accademico letterato. Egli si dimostrò capace di trasferire sul muro la sua specialissima maniera di pittore su tavola, che coniugava forme elette e polite di estrazione scultorea – dall'antico e da Michelangelo, ma anche dal Bandinelli – con un cromatismo smaltato e con una nitida luce, che esaltava brani di sorprendente verità in gelidi contesti narrativi. L'opera apre un capitolo nuovo nella pittura murale fiorentina, non tanto per l'alta qualità del suo raggiungimento, che resterà ineguagliato nella successiva e rara produzione a fresco dello stesso Bronzino, quanto per il suo significato cortigiano. Da allora per circa un ventennio le commissioni della corte medicea, soprattutto concentrate sulla nuova sede in Palazzo Vecchio, catalizzarono le migliori energie e condizionarono col loro esempio anche le altre iniziative.

Fra il 1543 e il '45 Francesco Salviati fu chiamato ad affrescare la sala

Firenze, Palazzo Vecchio, cappella di Eleonora da Toledo, soffitto.
Agnolo Allori detto il Bronzino, *Figure allegoriche e santi: La "Veronica", i santi Francesco Giovanni Evangelista, Gerolamo e l'Arcangelo Michele.*

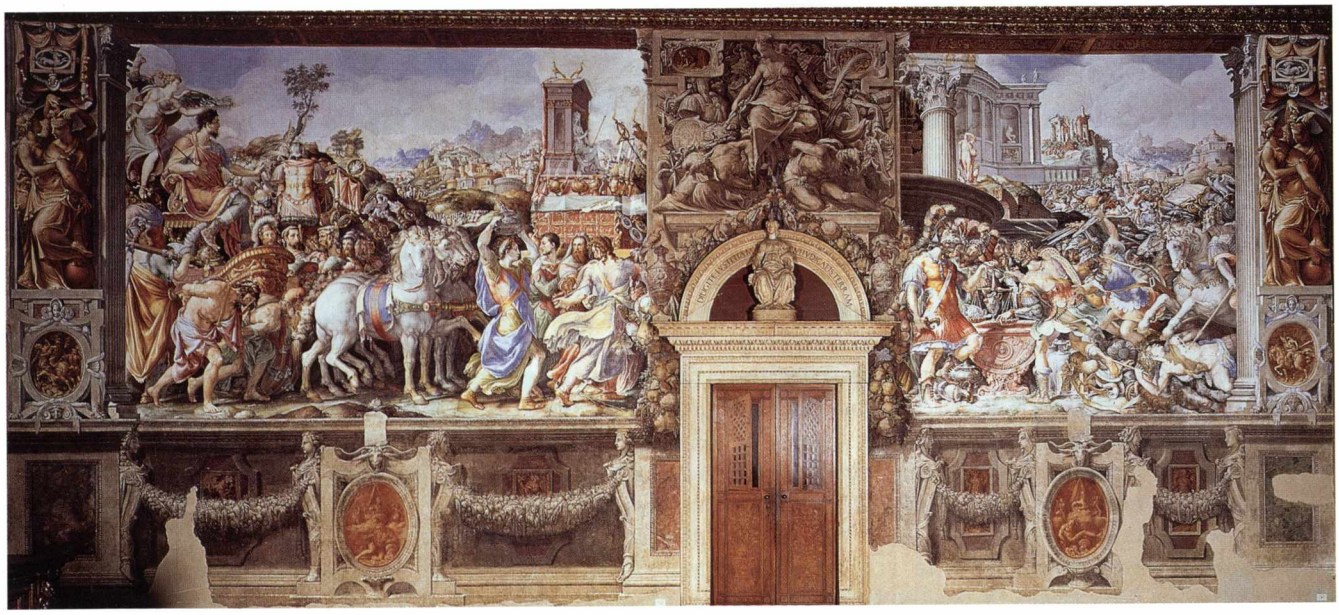
dell'Udienza, con *Storie di Camillo e allegorie* adombranti le virtù e i fasti di Cosimo. Benché fiorentino, egli aveva una cultura composita di base romana, arricchita da dirette esperienze venete e parmensi, e i suoi affreschi squadernarono a Firenze quelle novità che Perino aveva solo potuto far intuire. Nel complicato spartimento delle scene «secondo le rotture dei vani delle finestre e delle porte, che sono quali alte e quali più basse», egli seguì l'uso romano di impostare le storie principali come finti arazzi (del resto fece anche progetti per l'arazzeria medicea), sopra uno zoccolo monocromo con cariatidi, festoni e bassorilievi a *trompe-l'oeil*, e vi incastonò in alto ulteriori riquadri ornati e figurati. Le storie dai colori smaglianti, articolate su più piani sovrammessi pieni di emblemi, ghirlande, trofei e grottesche e di figure abbigliate all'antica, inserite fra paesaggi fantasiosi ed architetture improbabili, resultarono di una eccitata fantasmagoria, fra il vero e il non vero, eseguite con «facilità e prestezza» e con «grazia meravigliosa». Tutta-

Firenze, Santissima Annunziata, cappella Montauto.
Alessandro Allori,
Panoramica del soffitto.

via nel 1548 il Salviati se ne tornò a Roma, per contrasti con colleghi e cortigiani e deluso per non aver ottenuto la commissione di affrescare il coro della chiesa medicea di San Lorenzo.

Questo infatti era stato affidato nel 1546 al Pontormo, che vi lavorò solitario e in tutta segretezza fino alla morte nel '56, sviluppandovi un complicato tema sulla *Salvezza e la redenzione della carne*, al limite dell'eresia valdesiana. Il ciclo venne terminato dal Bronzino, (che poi accademizzò la dolente tematica del maestro, quando nel 1569 affrescò per suo conto, in altra parte della stessa chiesa, un tortuoso *Martirio di san Lorenzo*) ma fu distrutto ai primi del Settecento, non avendo mai riscosso pieno consenso:

Firenze, Palazzo Vecchio, sala dell'Udienza.
Francesco de Rossi detto il Salviati,
Storie di Camillo:
Pace fra i Galli e i Romani e Trionfo di Camillo.



Firenze, San Lorenzo, navata sinistra. Agnolo Allori detto il Bronzino, *Martirio di san Lorenzo.*

«a chi piacque a chi no» aveva annotato il diarista Lapini al momento del suo scoprimento nel '58. Per noi invece una perdita dolorosa, a giudicare dagli inquietanti disegni rimastici, di un'estenuata, dolorosa, luminescente meditazione sul michelangiolismo. L'opposto della smaccata imitazione del buonarrotiano *Giudizio* sistino, che Alessandro Allori proponeva con gli affreschi della cappella Montauto alla Santissima Annunziata fra il 1560 e il '64. L'opposto anche dello stile alla moda romana che dominava i lavori di Palazzo Vecchio, monopolizzati da Giorgio Vasari.

Firenze, Palazzo Mellini Fossi, facciata.
Giovanni Stolfi, *Storie di Perseo.*

Il Vasari, di cultura analoga ma più professorale di quella del Salviati, aveva una già lunga esperienza di lavoro a fresco anche fuori Toscana, a Bologna, Venezia, Napoli e Roma e nella patria Arezzo, dove fra l'altro aveva intrapreso, negli ozi della stesura delle «Vite», la decorazione della propria casa con un tono fra l'accademico e il finto dimesso, con vivace *varietas*, felice cromia e sapienza dispositiva. Doti che gli giovarono al momento di intraprendere la ben più impegnativa decorazione degli appartamenti di corte.

In Palazzo Vecchio egli introdusse non solo schemi, ma anche un tipo di imprenditoria artistica alla romana, che prevedeva programmi unitari eseguiti a più mani sotto la guida di un maestro-regista, ben diverso dal tradizionale capo bottega. Vaste sale e interi quartieri del palazzo vennero rinnovati con ornati, intagli, dipinti su tavola (per i soffitti) e a fresco (per le pareti), celebranti «gli dei terrestri della illustrissima Casa de' Medici» sotto il velo dell'allegoria o con palese commemorazione storica, secondo un programma controllato dallo stesso Cosimo con la consulenza di storici ed eruditi, *in primis* Vincenzo Borghini. Il Vasari visualizzava i programmi con i suoi disegni, sceglieva i molti collaboratori, interveniva e seguiva i lavori, iniziati nel 1555 con il bel quartiere degli Elementi, dove ebbero ruolo determinante il vivace Cristoforo Gherardi e, per gli ornati, Marco da Faenza. Se parecchie parti della vasta decorazione riuscirono convincenti, per freschezza di invenzioni e di esecuzione, in altre predominano l'artificio e la gravezza erudita, come nel salone dei Cinquecento, cuore del palazzo. Qui il soffitto istoriato a riquadri lignei fu finito in gran fretta per le nozze dell'erede Francesco nel 1565, mentre gli affreschi delle pareti illustranti le guerre contro Siena e Pisa si protrassero fino al '71, con la collaborazione di Stradano, Zucchi e Naldini; nonostante lo scrupolo documentario e topografico e lo spreco di ingegnose invenzioni, come la visione «in notturna» dell'*Assedio del marchese di Marignano*, guardando le grandi battaglie con le schiere inscatolate, i cipigliosi capitani e i grandi deretani dei cavalli, non si possono non rimpiangere le «rose non colte» de la *Battaglia di Anghiari* e la *Battaglia di Cascina*.

Fu ancora il Vasari ad accaparrarsi nel 1572 la commissione per gli affreschi nell'intradosso della cupola brunelleschiana, «la più bella occasione per pittura, che forse sia nel mondo», come si esprime il Borghini, che ne stese il programma iconografico relativo ai *Nuovissimi*. Un'impresa eccezionale anche per dimensioni, 4000 metri quadrati di superficie a 80 metri da terra, voluta da Cosimo per completare la sistemazione del coro del Duomo, iniziata con il sottostante sontuoso altare marmoreo del Bandinelli, e per dare suggello religioso alla sua politica artistica, in sintonia e in sincronia non casuale con i dettami del Concilio di Trento. Per la grande cupola ottagona il Vasari adottò un sistema figurativo a lettura sia orizzontale che verticale, per il quale fece i disegni e i cartoni e che condusse a buon fresco, con vari aiuti, per circa un terzo della superficie, con la sua collaudata ma ormai invecchiata maniera. Morti nel '74 sia Cosimo che il Vasari, i lavori ripresero nel '76 col nuovo granduca Francesco I che, nonostante le attese degli artisti fiorentini e forse proprio per scavalcarne le

Firenze, Palazzo Vecchio, sala degli Elementi.
Giorgio Gherardi e Cristoforo Allori, *Allegoria della Terra.*

reciproche gelosie, li affidò al marchigiano Federico Zuccari, che godeva di un attuale prestigio internazionale. Egli dovette attenersi ai progetti vasariani, ma apportò evidenti varianti di tecnica e di tipologia, usando abbondantemente rapide e duttili finiture a secco – molto deperibili però, come ha evidenziato il recentissmo restauro – e dando naturalezza di gesti e di colori ai personaggi. Fra questi spiccano i teatrali dannati e demoni delle scene infernali, ispirati ma a loro volta anche ispiratori di analoghi soggetti nordici, e i paciosi ritratti di contemporanei e famigliari che lo Zuccari inserì fra il «popolo cristiano».

Questa vena domestica e didattica, che Federico aveva divulgato con le sue illustrazioni grafiche sulla vita del fratello Taddeo, trovò fresca

Arezzo, Casa Vasari, sala del Camino.
Giorgio Vasari, *Diana Efesia.*

Firenze, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento. Giorgio Vasari, *Presa del forte di Porta Camollia.*

ECCE.HOMO
I·N·R·I

Firenze, Duomo, cupola. Giorgio Vasari e Federico Zuccari, *Ecce Homo, Gloria di Angeli e Santi.*

Firenze, Palazzetto Zuccari (Kunsthistorisches Institut). Federico Zuccari, *Scene familiari* (lunetta).

espressione nelle piccole scene sui muri della sua casa fiorentina (che era appartenuta al Sarto), felice contraltare a quelle concettose nella casa del suo predecessore Vasari. Nonostante le giustificate critiche ai suoi lavori sulla cupola, la presenza dello Zuccari a Firenze fu importante, perché contribuì ad avvalorare quella riforma semplificatrice che, per reazione alle artificiosità manieristiche e adempiendo ai dettami della Controriforma, molti toscani stavano portando avanti, a cominciare da Santi di Tito. Frattanto nel 1575, a dar retta al solito Lapini, si verificava un singolarissimo episodio, rimasto però senza seguito immediato: «si scoperse la prima facciata dipinta delle case in Firenze, che fu quella del Vigna, ...e la seconda fu quella del Mellino da Santa Croce dove è la storia di Perseo dipinta medesimamente con colori», cioè a fresco e non nell'usuale graffito. Proprio quest'ultima decorazione, che riempie su tre registri l'intera facciata del palazzo Mellini Fossi, è stata recentemente riscoperta dopo un fortunoso restauro, palesando un'audace e coloratissima interpretazione del mito per mano, pare, di un ancora sconosciuto Giovanni Stolf olandese su cartoni del Salviati, in sconcertante opposizione all'avanzante gusto controriformato. Infatti, mentre altri organizzavano impeccabili figure in lucide scene non prive di sconcertanti inserti di verità, sulla scia degli esempi del Bronzino, ma in una grammatica ancora di maniera – come negli anni settanta faceva Alessandro Allori negli eletti affreschi sacri delle cappelle Gaddi in Santa Maria Novella e Salviati in San Marco e nell'omonimo palazzo, dove sperimentava pure vivaci racconti profani –, la nuova strada di Santi di Tito trovò aperta espressione e rispondenza didattica nel chiostro grande di Santa Maria Novella. Qui la maggior parte delle ben cinquantotto lunette venne affrescata nel 1581-84 ad opera di artisti di varia tendenza, fra i quali fecero la parte del leone Santi di Tito e la sua scuola e il Poccetti; la composta *Cena di san Domenico* del primo, che ricorda l'analogo tema del Sogliani, è emblematica della volontà arcaizzante e normalizzante della nuova cultura «riformata».

Il chiostro fu il primo esempio di una lunga serie di altri chiostri, chiese, conventi, confraternite, oratori, cappelle, in città e nel contado, i cui muri illustrati da scene sacre comprensibili e stimolanti svolgevano perfettamente la funzione di «libri mutoli» per i fedeli illetterati, raccomandata dal Concilio e dai Sinodi provinciali. La tecnica a fresco, usata con una certa disinvoltura e con molti ritocchi a secco, era particolarmente adatta ad assicurare rapidità di esecuzione e chiarezza di immagini, in opere sia collegiali, come il chiostrino e oratorio di San Pierino dove lavorarono dal 1587 il Boscoli, il Monaldi, il Poccetti ed altri, sia individuali, come l'oratorio dei Pretoni affrescato dal Balducci nel 1590. Il protagonista

Firenze, Santa Maria Novella, chiostro grande.
Santi di Tito, *Cena di san Domenico.*

Firenze, Palazzo Capponi.
Bernardino Poccetti, *Scena di caccia.*

Firenze, Oratorio della Santissima Annunziata, chiostro.
Andrea Boscoli,
Martirio di san Bartolomeo.

in assoluto fu il Poccetti, la cui agile cultura riformata e neosartesca, aggiornata sul baroccismo dei senesi e sul venetismo di Cigoli e di Passignano, gli permetteva di riempire pareti e cupole, grandi o piccole che fossero (aveva un ben omologato gruppo di aiuti) con figurazioni veridiche, garbate, di luminosa cromia, che gli garantirono innumerevoli commissioni pubbliche e private fin entro il Seicento. Fra quelle profane ha particolare significato la decorazione del salone di palazzo Capponi (1583-88), dove la celebrazione storica della famiglia committente sembra eludere i precedenti vasariani e salviateschi, con i freschi inserti di vita contemporanea e di paesaggio, ispirati agli arazzi dello Stradano e alle stampe del Tempesta. Fra le sue molte imprese conventuali, dalla Certosa del Galluzzo a quelle di Calci (Pisa) o di Pontignano (Siena), la cappella del Giglio adiacente al convento di Santa Maddalena dei Pazzi, interamente affrescata dal Poccetti per volere testamentario di Nereo Neri dal 1598 al '99, suggel-

Firenze, Santa Maria Maddalena dei Pazzi, cappella del Giglio. Bernardino Poccetti, *Visioni di san Bernardo e Profeti.*

Pisa, Camposanto. Ghirlanda e Aurelio Lomi, *Convito di Ester ed Assuero.*

la la decorazione sacra di fine secolo a Firenze con raffinata qualità esecutiva e con invenzioni iconografiche nuove, esaltanti l'esperienza mistica come spettacolo e come meraviglia.

Anche nel resto della Toscana questo fervore decorativo ebbe esiti, più evidenti tuttavia nel nuovo secolo. Se fra Pistoia e Prato operò fra gli altri il veronese Sebastiano Vini, nei territori di Livorno, di Pisa e della Repubblica di Lucca la committenza medicea, filofiorentina, si alterna a quella locale laica ed ecclesiastica che privilegia invece pittori alternativi, genovesi o senesi (nella villa Buonvisi a Lucca lavorò il Salimbeni) e, fra i fiorentini, quelli meno ufficiali, come il Boscoli che affrescò in San Matteo a Pisa e nel bel salone della villa Agostini a Corliano. Spesso distrutti, poco noti e comunque allora poco apprezzati dal gusto locale, tanto che a Pisa nel coro del Duomo si sostituirono gli affreschi ghirlandaieschi con dipinti su tela, i cicli murali furono piuttosto rari: si ricorda la grande *Storia di Ester* iniziata nel 1584 dal fivizzanese Ghirlanda che, di cultura perinesca, fu forse responsabile della decorazione a fresco di palazzo Lanfredini, unico esempio del genere a Pisa; la storia, ora in restauro, fu finita nell'88 dal pisano Aurelio Lomi, la cui formazione parzialmente «riformata» era di fondamento più romano che fiorentino, ulteriore segno della volontà di distinguersi dalla capitale del granducato.

Ancora più caratterizzata in tal senso è la situazione nel territorio di Siena, dove un profondo iato divide le due metà del secolo, fervida la prima di una variatissima cultura artistica nonostante la crisi politica, in ripresa la seconda solo negli ultimi decenni, punteggiati da opere decorative decisamente «riformate» di tipo internazionale.

Nel 1502 il cardinal Francesco Piccolomini commissiona all'esperto frescante Pinturicchio, perugino e peruginesco, di illustrare i dieci scomparti centinati della libreria annessa alla Cattedrale con *Storie di Enea Silvio Piccolomini*, Pio II, seguendone precisamente il memoriale. L'artista vi

Siena, Duomo, Libreria Piccolomini.
Bernardino di Betto detto Pinturicchio,
Storie di Enea Silvio Piccolomini: Partenza per il Concilio di Basilea.

Siena, Pinacoteca Nazionale, dal Palazzo di Pandolfo Petrucci.
Gerolamo Genga,
Fuga da Troia.

lavora dal 1505 al 1509. Benché il contratto prevedesse cartoni di sua mano, la testimonianza del Vasari, l'esistenza di autografi disegni e cartonetti di Raffaello, il bel rapporto spazio reale-spazio dipinto e l'agile distribuzione delle masse, inconsuete nel Pinturicchio, accertano che almeno parte dei progetti, se non i cartoni, gli furono forniti dal giovane Sanzio in procinto di andare o forse mentre già stava a Firenze. Il suo contributo ha grande significato, anche se i suoi progetti vennero travisati nell'esecuzione pittorica dal Pinturicchio e dai suoi aiuti, con un pericoloso ribaltamento prospettico delle scene e con personaggi-manichini troppo atteggiati e agghindati, secondo il gusto romano già da lui dispiegato nell'appartamento Borgia in Vaticano. Lo stesso che con fare più favoloso il Pinturicchio dispiega negli affreschi profani per il palazzo di Pandolfo Petrucci, un ciclo tanto importante quanto mal giudicabile, perché staccato e disperso nell'Ottocento, che egli eseguì insieme con il cortonese Signorelli e con l'urbinate Genga, la cui breve presenza a Siena offrì geniali spunti. Il «gusto Petrucci», sfarzoso, antiquario, arcaizzante ed esterofilo, fu presto soppiantato da più varie e moderne istanze, di cui fu comprimario accanto al Beccafumi un altro «straniero», il vercellese Sodoma. Questi negli affreschi del 1503-04 a Sant'Anna in Camprena (Pienza) aveva dato prova di saper coniugare i suoi ricordi lombardi, alquanto dissonanti in Toscana, e di timido leonardismo con la moda umbra, allora favorita a Siena. Riuscì ad aggiornare via via queste premesse nelle *Storie di San Benedetto* nel chiostro di Monteoliveto Maggiore (1505-8), lasciato interrotto dal Signorelli, dove il Sodoma graduò abilmente occhieggiamenti fiorentini e romani: memorie addirittura ghirlandaiesche ed echi del classici-

Siena, Abbazia di Monteoliveto, chiostro. Giovanni Antonio Bazzi detto Sodoma, *Previsione della presa di Montecassino.*

smo di Fra' Bartolommeo e dell'Albertinelli, figure di carne del primo Raffaello e fisionomie eccitate del Leonardo della *Battaglia di Anghiari* (di cui è precisa, precoce ma saltuaria citazione nella *Previsione della presa di Montecassino*), si articolano su sfondi con architetture ed ornati all'antica che dimostrano i suoi precoci contatti con Roma.

Non abbiamo elementi per valutare la portata della «concorrenza» fra Sodoma e Beccafumi, che il Vasari spinge fin sul piano psicologico fra il «capriccioso» Mattaccio vercellese e il «costumato» senese, quale si verificò nel 1513 fra le due perdute decorazioni a chiaroscuro sulle facciate dei vicini palazzi Bardi dell'uno e Borghesi dell'altro: ce ne resta solo un disegno di quest'ultimo, sufficientemente peruzziano e archeologizzante per dimostrare quali fossero stati gli interessi del giovane Mecherino nella sua prima andata a Roma, verso il 1510-11. Una moda, quella delle facciate dipinte, tipicamente romana e molto diffusa a Siena, anche in ragione dei committenti, quasi sempre personaggi in rapporto con la capitale papale. Lo stesso Sodoma ne aveva eseguita una in palazzo Chigi al Casato, il Peruzzi ne fece a Roma e a Siena, un *trompe-l'oeil* aveva fatto Bartolomeo di David alla Certosa di Pontignano, mentre a Volterra Daniele Ricciarelli farà quella di palazzo Maffei, tutte perdute.

Siena, Ospedale di Santa Maria della Scala, cappella del Manto. Domenico Beccafumi, *Incontro di Gioacchino ed Anna alla Porta aurea.*

Del 1513 è anche l'inizio dei lavori del Beccafumi nella cappella del Manto nell'Ospedale di Santa Maria della Scala, ristrutturato per volere di Pandolfo Petrucci. Primizia ne fu lo straordinario trittico su tavola con la *Trinità*, mentre la lunetta a fresco con l'*Incontro alla porta aurea* va posticipato di un lustro, tanto più sicura è la sua maniera, senza complessi nel guardare ai fiorentini: lo svariare delle luci leonardesche di Albertinelli, i visionari paesaggi di Piero di Cosimo (ma i suoi disegni «bulinistici» dimostrano già l'interesse di Mecherino per le stampe nordiche), il cangiantismo e le figure stralunate del Rosso, le cadenze solenni di Fra' Bartolommeo, ma anche una fattura vivace, compendiaria, assunta a seguito di nuovi viaggi nella Roma del secondo decennio. Il confronto è stringente con i suoi affreschi nell'Oratorio di San Bernardino, finiti appunto nel 1518. L'Oratorio è un momento di sintesi eccezionalmente conservato della pittura murale senese di quegli anni. Vi lavorarono, illustrando in modi affini ma diversissimi, le *Storie della Vergine*, il Sodoma con *quattro scene* e *tre Santi* (ma due sono del 1525-29 e più stereotipe), segnati dalla sua recente esperienza alla Farnesina, e con due scene ciascuno, il Beccafumi e il Pacchia. Questi, che era confratello dell'Oratorio, vi compose la cifrata *Annunciazione* e la tranquilla *Natività*, che intreccia, in un impianto ancora memore del Ghirlandaio, cadenze sartesche con tipologie pungenti fra Leonardo e il Genga e con cangiantismi cromatici di più moderna intenzione. Moderno in assoluto è invece il Beccafumi, non tanto nelle peruzziane *Nozze*, quanto nell'ardita impostazione cromatico-luminosa e spaziale della *Morte*, dove è palese un approccio al Rosso dell'Annunziata.

Nonostante il successo del Sodoma, che alterna viaggi a Roma e a Piombino, se non nell'Italia del nord, con molti lavori a Siena, la figura di punta in città è il Beccafumi, le cui fantastiche sperimentazioni formali e tecniche (nell'incisione o nella scultura) gli varranno il prestigioso incarico di ornare a commesso marmoreo il pavimento del Duomo, iniziato nel 1519. Forse a questo anno, come è stato recentemente indicato in base alla identificazione della famiglia committente, i Venturi, risale il soffitto nel palazzo noto come Bindi Sergardi, fascinoso caleidoscopio di complessa iconografia matrimoniale: il Beccafumi vi usa riquadri a finto arazzo, ispirati alle Logge raffaellesche della Farnesina e del Vaticano, e scene all'antica desunte da Valerio Massimo, con una felice libertà che spesso ha fatto

Siena, Oratorio di San Bernardino.
Gerolamo (del) Pacchia,
Natività della Vergine.

Siena, San Domenico, cappella di Santa Caterina.
Antonio Bazzi detto il Sodoma,
Svenimento di santa Caterina.

preferire questo all'altro soffitto beccafumiano di Palazzo Pubblico, iniziato una diecina d'anni dopo.

In quei dieci anni la situazione era mutata, dopo la vittoria di Porta Camollia del 1526 che aveva rinfocolato le speranze repubblicane e dato sfogo a varie attività pittoriche e architettoniche, col determinante contributo del Peruzzi. Rientrato in patria dopo il sacco di Roma, questi aveva stimolato una lunga ondata di classicismo, come documentano il soffitto «all'antica» di palazzo Francesconi di Bartolomeo di David nel '27 e il cantiere del castello di Belcaro negli anni trenta, dei cui affreschi fu forse in parte esecutore Giorgio di Giovanni, artista solo da poco recuperato. Allo stesso Peruzzi era finora attribuito il sonoro affresco con *Augusto e la Sibilla* di Fontegiusta, meglio riferibile invece all'esecuzione di Daniele Ricciarelli, che nella sua prima opera certa, la rovinata *Giustizia* in Palazzo Pubblico a Volterra datata 1532, si mostra debitore al Peruzzi, ma in equidistanza dal suo presunto maestro Sodoma. Costui nel 1526 affrescava la cappella di Santa Caterina in San Domenico, profondendovi una enciclopedica cultura romana, di un raffaellismo monumentale e affastellato, alla Giulio Romano, con paesaggi alla Polidoro, con sfondi architettonici anticheggianti ma troppo ornati e con un patetismo che, non ignaro della scultura ellenistica, tocca culmini mistici pre-controriforma nel celebre *Svenimento di Santa Caterina.*

In previsione della visita di Carlo V furon decisi nel 1529 abbellimenti in Palazzo Pubblico, che videro all'opera ancora il Sodoma con i massivi *Santi* nella sala del Mappamondo e il Beccafumi con il soffitto della sala del

1526

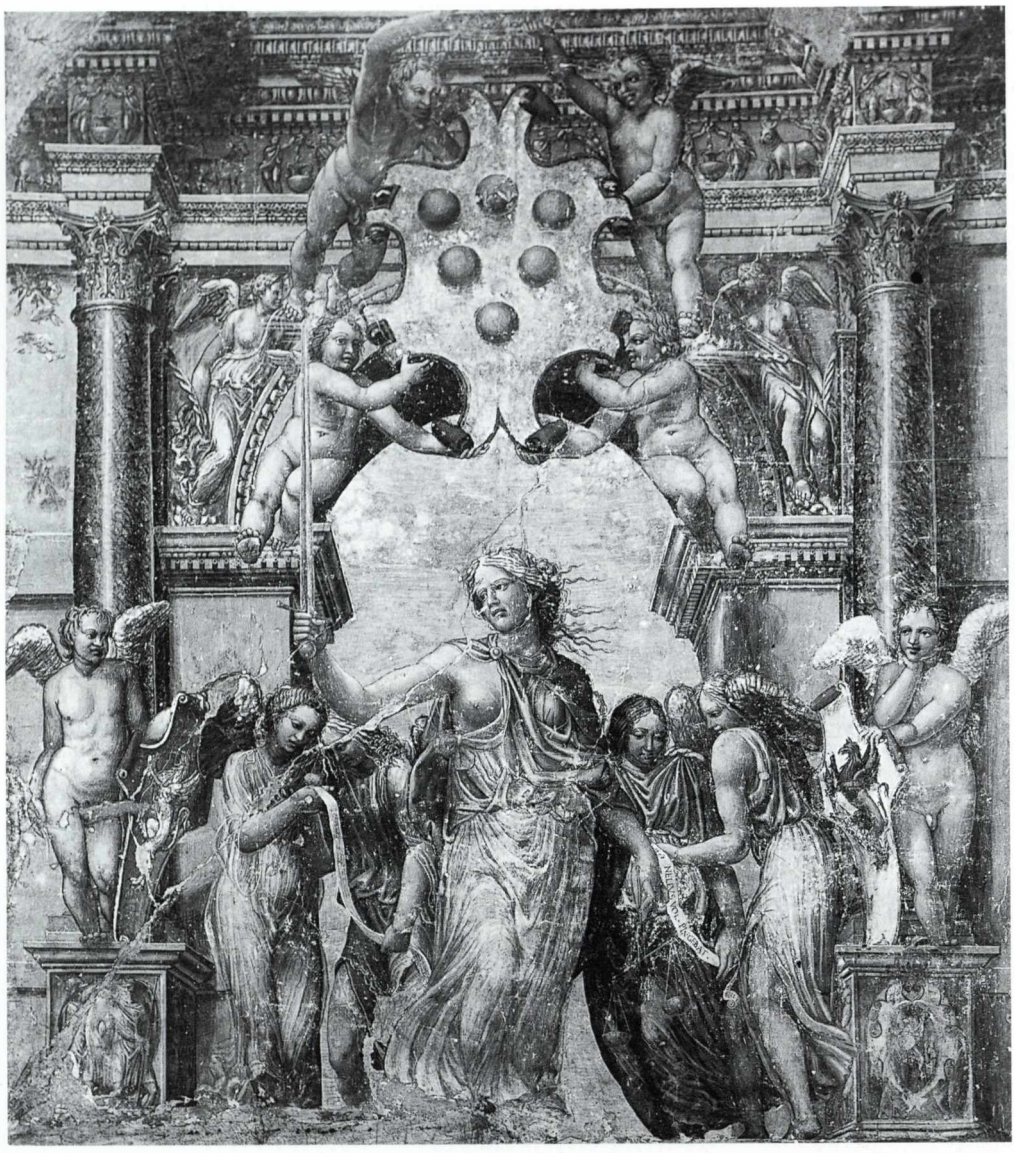
Siena, Santa Maria di Fontegiusta.
Baldassare Peruzzi o Daniele da Volterra (?), *La Sibilla annuncia ad Augusto la nascita del Redentore.*

Siena, Palazzo Bindi Sergardi, Venturi, soffitto.
Domenico Beccafumi, *Continenza di Scipione.*

Siena, Palazzo Pubblico, sala del Concistoro.
Domenico Beccafumi, *Decapitazione di Spurio Cassio.*

Concistoro, i cui lavori interrotti nel '32 (forse allora il Mecherino fu a Genova in palazzo Doria accanto a Perin del Vaga) furon ripresi nel '35 e finiti in fretta nel '36 per l'effettiva visita dell'imperatore, che molto li ammirò. Il soffitto illustra la Giustizia e il Buon governo repubblicano con storie ispirate agli *exempla* di Valerio Massimo e con uno spartimento geometrico memori del soffitto Venturi, ma con una struttura architettonica più organica, maturata attraverso la contemporanea esperienza dei commessi per il pavimento del Duomo; le scene, solennemente emblematiche o drammaticamente movimentate, sono di una fantasmagorica varietà, giocate in toni brillanti e in audaci sfumature di luce, in «sfondati» illusionistici da anticipare di mezzo secolo le soluzioni romane di un Cherubino Alberti.

Il Sodoma, vigoroso ma stanziale negli affreschi delle cappelle degli Spagnoli e di Piazza, muore nel 1549 e il Beccafumi nel '51, dopo aver eseguito le avventanti schiere angeliche e gli eroici santi del coro del Duomo, al cui progetto aveva collaborato il Peruzzi; il promettente Marco Pino si era stabilito a Roma. Nel 1555 la definitiva caduta della Repubblica, ridotta a feudo mediceo, segna una lunga interruzione nelle attività senesi. Il Riccio, genero di Sodoma e legato al Peruzzi, al quale erano attribuiti i suoi affreschi in Duomo con i *Quattro santi coronati*, tornato in patria dopo un decennio di esilio a Lucca, rimase con pochi altri (il Pastorino o Lorenzo Rustici, decoratori della Loggia della Mercanzia) l'unico tramite della tradizione locale. Un primo segno di ripresa artistica è l'Accademia aperta nel 1571 dal Balì Ippolito Agostini nel suo palazzo, già Venturi, all'insegna dell'insegnamento beccafumiano e di un rinnovato contatto con Roma, dove gravitano il Casolani e il Roncalli, questi stabilendovisi e l'altro riportandone indicazioni per la sua attività a Siena (affreschi di villa Agostini o di porta Camollia). L'intensa programmazione artistica della Compagnia di Santa Caterina prevede in questo periodo soprattutto dipinti su tela, nei quali si affacciano echi di cultura veneteggiante, baroccesca e riformata fiorentina, ma anche nordicheggiante, mentre resta senza esito la manieristica decorazione a fresco del palazzo Chigi alla Postierla ad opera del fiammingo Rantwyck, segno tuttavia di avviati interessi internazionali.



Volterra, Palazzo dei Priori. Daniele da Volterra, *Giustizia* (affresco staccato).

Su queste premesse culturali, negli ultimi due decenni confraternite e privati danno il via a gran lavori di decorazione di chiese, oratori, cappelle e palazzi, anche in Palazzo Pubblico, nel fervore della riforma cattolica e in sintonia con quanto avveniva a Firenze, ma con l'occhio alle soluzioni romane e agli esempi degli Zuccari e del Barocci. Tuttavia l'opera del Poccetti a Pontignano e del Salimbeni a Lucca e a Firenze dimostrano scambi con il resto della Toscana, particolarmente evidenti proprio nella pittura su muro, che consentiva lo spiegarsi in larghe stesure cromatiche di racconti garbati, fra il miracolistico e il quotidiano. Ne furono maestri il Casolani e più gli attivissimi Francesco Vanni e Ventura Salimbeni, che assursero a fama extra-senese. La mistica naturalezza dell'uno si esprime al massimo nelle *Storie di Santa Caterina* nell'oratorio di Fontebranda e nella cappella della Santa in San Domenico, eseguite a olio su intonaco come si usava a Roma. La garbata narratività dell'altro trova sbocco in temi religiosi anche nuovi, come quello dell'*Apocalisse* nell'oratorio della Santissima Trinità, o di timbro popolaresco come nelle lunette della sala del Consiglio in Palazzo Pubblico. Siamo allo scorcio del secolo e gli echi ne resteranno fino al primo decennio del successivo.

Bibliografia

L'enorme bibliografia relativa alle pitture murali citate nel testo è strettamente intrecciata con quella sui singoli artisti e sulla loro opera in generale. Si annotano qui, pertanto, oltre a poche voci recenti di tipo tecnico e di storia della pittura pertinenti il Cinquecento toscano, solo la monografie ultimamente uscite sugli artisti e sui cicli principali, rimandando ad esse per tutte le indicazioni bibliografiche precedenti. Le citazioni fra virgolette nel testo, salvo se diversamente indicato, sono tratte da G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze 1568 (ed. a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-85).

1974 G.R. Mac Killop, *Franciabigio*, Londra-Los Angeles.

1976 L. Borgo, *The Works of Mariotto Albertinelli*, New York-Londra.

1976 A. Hayum, *Giovanni Antonio Bazzi «Il Sodoma»*, New York-Londra.

1979 P. Barolsky, *Daniele da Volterra. A Catalogue raisonné*, New York-Londra.

1980 AA.VV., *L'arte a Siena sotto i Medici 1555-1609* (catalogo della mostra), Siena.

1980 AA.VV., *Livorno e Pisa: due città e un territorio nella politica dei Medici* (catalogo della mostra), Pisa.

1980 AA.VV., *Il primato del disegno* (catalogo della mostra), Firenze.

1980 E. Allegri-A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze.

1981 E. Bardazzi-E. Castellani, *La villa medicea di Poggio a Caiano*, Prato.

1981 E. Carli, *Le storie di San Benedetto a Monteoliveto Maggiore*, Milano.

1981 C. Mac Corquodale, *Bronzino*, Londra.

1982 J. Spalding, *Santi di Tito*, New York-Londra.

1983 AA.VV., *Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione*, (a cura di C. Brandi), Milano.

1984 E. Borelli, *Nel segno di Fra' Bartolomeo. Pittori del cinquecento a Lucca* (catalogo della mostra), Lucca.

1985 S.J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, New York.

1986 AA.VV., *Tecnica e stile: esempi di pittura murale nel Rinascimento italiano*, (a cura di E. Borsook-F. Superbi Gioffredi), Milano.

1986 AA.VV., *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III* (catalogo della mostra), Firenze.

1986 E. Parma Armani, *Perin del Vaga. L'anello mancante*, Genova.

1987 AA.VV., *Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, (a cura di M. Fagiolo-M.L. Madonna), Roma.

1988 AA.VV., *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, 2 voll., Milano.

1988 A.M. Maetzke-A. Paolucci, *La casa del Vasari in Arezzo*, Firenze.

1989 R.P. Ciardi e altri, *Aurelio Lomi. Maniera e innovazione*, Pisa.

1989 L. Corti, *Vasari, Catalogo completo dei dipinti*, Firenze.

1989 A. Natali-A. Cecchi, *Andrea del Sarto. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze.

1990 AA.VV., *Domenico Beccafumi e il suo tempo* (catalogo della mostra), Siena.

1990 AA.VV., *Le pitture murali, tecniche, problemi, conservazione*, Firenze.

1990 C. Fischer, *Fra' Bartolommeo. Master Draughtsman of the Renaissance* (catalogo della mostra), Rotterdam.

1991 R.P. Ciardi-A. Mugnaini, *Rosso Fiorentino. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze.

1991 S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Torino.

1992 C. Esche, *Die Libreria Piccolomini in Siena. Studien zu Bau und Ausstattung*, Francoforte sul Meno.

1992 L. Mortari, *Francesco Salviati*, Roma.

1993 J. Cox Rearick, *Bronzino's Chapel of Eleonora in Palazzo Vecchio*, Berkeley.

1993 J. Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Milano.

1994 AA.VV., *La pittura a Lucca nel primo Seicento* (a cura di C. Baracchini) Lucca.

1994 P. Costamagna, *Pontormo*, Parigi-Milano.

1994 D. Franklin, *Rosso in Italy. The italian carreer of Rosso Fiorentino*, New Haven-Londra.

1995 AA.VV., *Il «Giudizio» ritrovato. Il restauro degli affreschi della cupola di Santa Maria del Fiore*, Firenze.

1995 M. Faietti-D. Scaglietti-Kelescian, *Amico Aspertini*, Modena.

1996 AA.VV., *Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco* (catalogo della mostra, Firenze), Venezia.

1996 AA.VV., *Fra' Paolino e la pittura a Pistoia nel primo 500* (catalogo della mostra, Pistoia), Venezia.

1996 AA.VV., *L'officina della maniera* (catalogo della mostra, Firenze), Venezia.

1996 C. Falciani, *Il Rosso fiorentino*, Firenze.

Siena, Oratorio della Trinità.
Ventura Salimbeni,
Visioni dell'Apocalisse.

Anna Forlani Tempesti

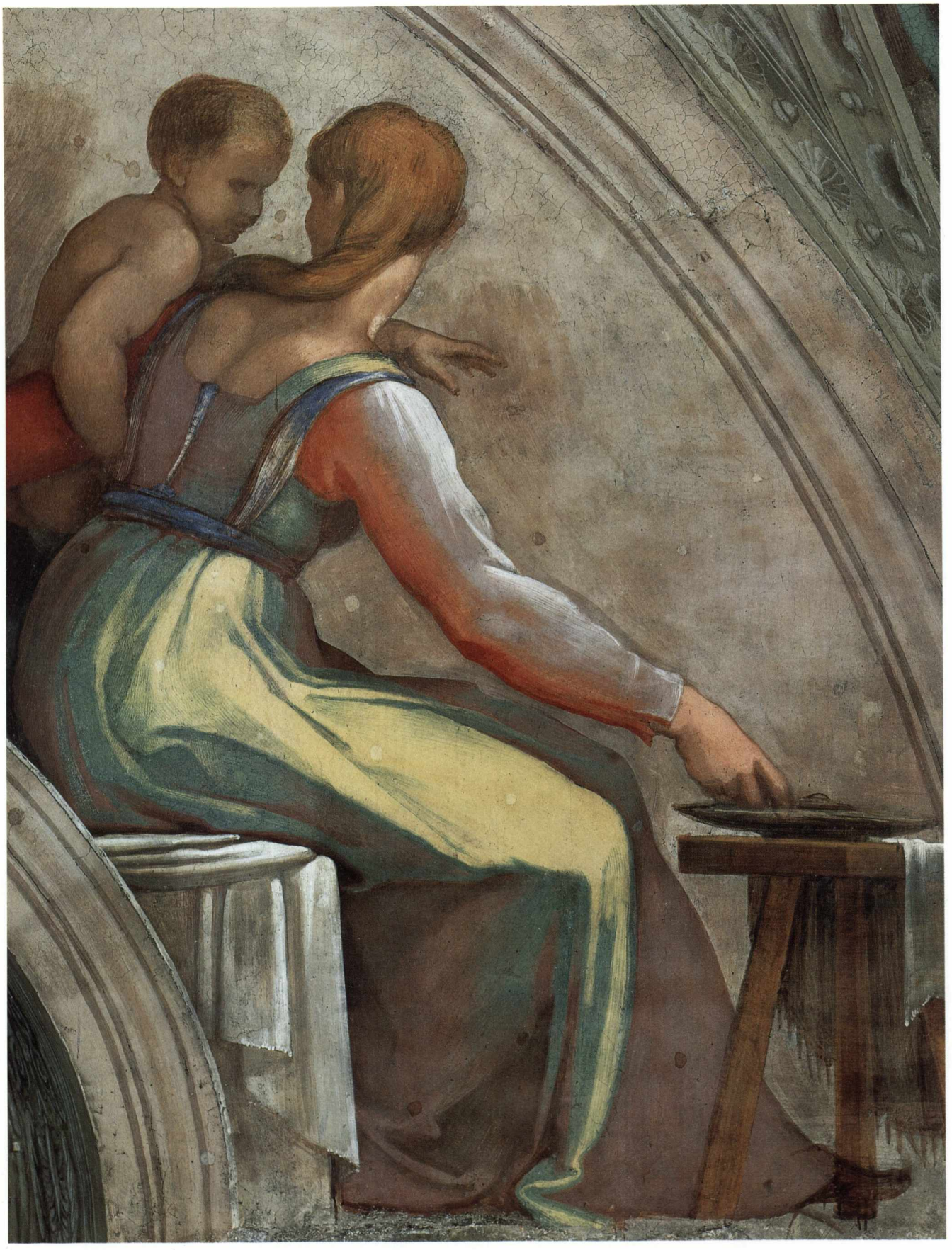
Roma e altri centri del Lazio

Città del Vaticano, Cappella Sistina (panoramica della volta). Michelangelo Buonarroti, *Storie della Genesi: Creazione, Profeti e Sibille.*

Il 10 maggio 1508 cominciano sul soffitto della cappella Sistina i preliminari per gli affreschi di Michelangelo, il 13 gennaio 1509 Raffaello riceve un primo pagamento per quelli nella Stanza della Signatura. Sono le date di inizio di fatti tali per la pittura a Roma, murale e no, e per il seguito dell'arte, non solo cinquecentesca e non solo italiana, che si sarebbe tentati di cominciare subito da qui. Ma il compimento di queste opere, ancorché rapido per la loro mole, avvenne solo ai primi del decennio seguente e il loro concreto impatto sull'arte contemporanea, al di là della sùbita ammirazione, fu scaglionato a partire dal quarto lustro del secolo, che si era invece aperto con sintomi diversi.

Appena arrivato a Roma nel 1499, a Bramante «fu dato da dipignere a San Giovanni in Laterano, sopra la porta Santa che s'apre per il Giubbileo, un'arme di papa Alessandro VI lavorata in fresco, con angeli e figure che la sostengono» (Vasari). I dati dell'opera, di cui ci resta un disegno-memoria di Borromini, che la distrusse nella sua ristrutturazione della basilica, sono esemplari della situazione dell'arte murale a Roma nel '500: commissione papale, artista non romano, stretto rapporto con l'architettura portante in «una ben ordinata prospettiva», destinazione decorativa ed encomiastica, motivi «all'antica».

Dalla fine del secolo precedente il protagonista era stato l'umbro Pinturicchio, favorito da Alessandro VI Borgia, per il quale aveva eseguito fra il 1492 e il '94 la decorazione dell'appartamento privato in Vaticano, mistura alquanto *kitsch* di fervore archeologico e di fasto neo-gotico. Nel primo decennio, mentre nel Viterbese trovavano larga richiesta i lavori del perugino Pastura e nel resto del Lazio resistevano gli echi di Antoniazzo Romano, a Roma il gusto pinturicchiesco dominava ancora, pur arricchito di suggestioni diverse. Ne è esempio l'abside di Sant'Onofrio al Gianicolo, i cui affreschi vennero eseguiti secondo il Vasari dal Peruzzi, ma secondo il Mancini dallo stesso Pinturicchio: la disputa è tuttora aperta, a favore del Peruzzi o di uno o più artisti comunque vicini ai modi del maestro umbro, con elementi anche lombardi ed emiliani e con solide capacità strutturali nello spartimento. Curiosi prodotti del diffuso gusto antiquario del tempo sono invece i dipinti murali tradizionalmente legati al nome del bolognese Jacopo Ripanda, protetto dal cardinal Raffaele Riario. Su commissione di quest'ultimo, grande collezionista di antichità, vennero affrescate a partire da circa il 1503 quattro sale nel palazzo dei Conservatori con *Storie dell'antica Roma* regia e repubblicana, attentamente studiate sui testi e sui monumenti, e verso il 1511-13 alcune stanze dell'Episcopio di Ostia con *Storie di Traiano*, solo recentemente rinvenute, di grande eloquenza illustrativa: le prime riferite al Ripanda e alla sua scuola, nei cui disegni infatti sarcofagi e colonne coclidi sono indagate a tappeto con fervido quanto ingenuo archeologismo,



Città del Vaticano, Cappella Sistina. Michelangelo Buonarroti, *Profeti e Sibille: Achim* (lunetta, part.).

Roma, Palazzo dei Conservatori, sala di Annibale. Jacopo Ripanda (attr.), *Storie dell'antica Roma: Arrivo di Annibale.*

le seconde riferite sia a lui che al Peruzzi, con la collaborazione fra gli altri di Cesare da Sesto se non addirittura del Beccafumi.

Scrivendo nel giugno del 1509 il suo «Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae», Francesco Albertini accenna che Michelangelo sta allora decorando «pulcherrimis picturis et auro» la volta della cappella Sistina, ma cita appena Raffaello fra gli «excellentissimi pictores concertantes» attivi nelle stanze al terzo piano del palazzo Vaticano, che Giulio II aveva scelto per la sua residenza, affidandone la ristrutturazione al Bramante. Erano pittori di varia estrazione ed esperienza, come il senese e architetto Peruzzi, il cortonese Signorelli, il Perugino, il vercellese naturalizzato senese Sodoma, il lombardo Bramantino e il veneto Lotto. Ma i loro affreschi lì furono quasi tutti scalpellati per dar luogo a quelli raffaelleschi e non si può pertanto accertare se e quali novità essi avessero apportato; probabilmente non molte.

Sconvolgente fu perciò alla vigilia d'Ognissanti del 1512 la vista della volta della cappella Sistina, appena conclusa dal Buonarroti e solennemente inaugurata da Giulio II. Se a detta del Cellini il michelangiolesco cartone della *Battaglia di Cascina* fu «la scuola del mondo», la volta Sistina ne fu «la lucerna» come dice il Vasari che, sia pure *a posteriori* e con la sua enfatica ottica manieristica, ne colse chiaramente le spiazzanti novità rispetto ai tipi di soffitto precedenti. «Nel partimento non ha usato ordine di prospettive che scortino, né v'è veduta ferma; ma è ito accomodando più il partimento alle figure che le figure al partimento...Questa opera è stata ed è veramente la lucerna dell'arte nostra», ricca com'è di «novità ed invenzioni ed attitudini...modi nuovi d'aria, e terribilità di cose variamente dipinte...la perfezione degli scorti, la stupendissima rotondità di contorni, che hanno in sé grazia e sveltezza». Una straordinaria gabbia di strutture architettoniche e scultoree a *trompe l'oeil*, su tre fasce concatenate (le lunette, i pennacchi e le vele, il soffitto vero e proprio), che chiude e contemporaneamente esalta storie e figure (circa trecento) di potente plasticità, di carico, dissonante colore, e di indicibile severità. Non vi erano precedenti né iconografici, né stilistici, né dimensionali a questa impresa, eseguita su una superficie di mille metri quadrati in quattro anni da un solo artista, fino allora peraltro noto più per le sue sculture che per le pitture.

I primi approcci per la commissione risalgono al 1506, quando Giulio II

aveva già impegnato ai progetti per la sua tomba Michelangelo, che restò a lungo titubante ad accettare l'ulteriore incarico, perché «desiderava finire la sepoltura, e parendogli la volta di quella cappella lavor grande e difficile, e considerando la poca pratica sua ne' colori», cosicché si decise solo nel 1508. Sappiamo poco sulla scelta del tema e su eventuali eruditi, come Egidio da Viterbo, che insieme al papa abbiano consigliato Michelangelo nel selezionare e interpretare le *Storie della Genesi* e le varie figure bibliche; sappiamo invece dai disegni rimastici che all'inizio era stato pensato uno schema decorativo assai più semplice, con solo i dodici Apostoli. Il primo problema, date le dimensioni, era il ponteggio, poiché la cappella doveva restare agibile durante tutto il corso del lavoro; Michelangelo lo risolse genialmente, ponendo sui «sorgozzoni» delle pareti una struttura ad arco gradinata, sulla quale poté condurre contemporaneamente le tre fasce della decorazione, comprese le lunette, che secondo alcuni sarebbero state eseguite invece tutte insieme a soffitto ultimato, con un'ulteriore pontata. Un altro problema era di tipo tecnico, perché l'artista, benché stato alla scuola del praticissimo Ghirlandaio, non aveva fino allora esercitato in proprio l'affresco. Ci dicono le fonti e ci confermano i documenti e i recenti restauri (durante i quali, nonostante le polemiche, molto è stato chiarito circa il metodo di lavoro michelangiolesco) che per più di un anno egli ebbe con sé vari aiuti, chiamati da Firenze e prevalentemente dalla bottega ghirlandaiesca: l'amico Granacci, che fungeva anche da mediatore e da organizzatore, il Bugiardini, Agnolo di Donnino e Jacopo di Sandro, poi sostituito dall'Indaco, e Aristotile da San Gallo, esperto di prospettiva. I lavori iniziarono nel 1508 in senso inverso rispetto alla sequenza narrativa delle scene, nelle prime delle quali, fino al riquadro con la *Creazione di Eva*, si notano interventi di altra mano. Ma il 17 novembre del 1509 Michelangelo scrive al fratello: «Io sto qua in grande afanno e chon grandissima faticha di chorpo, e non ò amici di nessuna sorte e no' ne voglio». Da allora proseguì pressoché da solo e nell'agosto del 1510 la prima metà della volta era quasi finita, anche se venne ufficialmente scoperta solo il giorno dell'Assunta dell'anno seguente. Spostato il ponteggio, l'artista operò in grande concentrazione sull'altra metà della volta, inaugurata il 31 ottobre del 1512. Lo stacco esecutivo è riscontrabile soprattutto a una veduta ravvicinata: fattura più puntuale e dettagliata (dodici giornate per il *Diluvio*), maggior quantità e minori misure delle figure, molti particolari ambientali nelle storie della prima parte; nella seconda una maggior essenzialità e scala dimensionale delle figure, una fattura più esperta e veloce (quattro giornate per la *Creazione di Eva*), una gamma più fredda ma fusa nei contorni, il probabile abbandono dell'uso del cartone, almeno nelle lunette, eseguite direttamente con grandi pennellate a rapide velature successive e incrociate.

Molto minori sono le certezze per quanto riguarda la cronologia interna degli affreschi raffaelleschi. Il pagamento del gennaio 1509 al Sanzio per la stanza della Signatura segna indubbiamente l'inizio del suo lavoro nell'appartamento di Giulio II, ma in «concerto» con altri artisti non di second'ordine. Il soffitto della stanza, che doveva ospitare la biblioteca del papa, era stato proprio allora decorato dal Sodoma. A dar retta al Vasari, che tuttavia fa non poca confusione nel descrivere le figure, Raffaello iniziò affrescando la *Scuola di Atene* «con tanto delicata e dolce maniera, che fu cagione che papa Giulio facesse buttare a terra tutte le storie degli altri maestri e vecchi e moderni» affidando a lui solo il compimento delle stanze. Documenti, fonti, disegni preparatori – che sono molti, bellissimi e ricchi di informazioni – copie e incisioni sono stati e sono continuamente ridiscussi, senza che si sia raggiunto accordo circa lo scaglionarsi delle varie parti della stanza, che reca una data 1511. Difficile capire a che punto del suo lavoro

Città del Vaticano, Stanza della Segnatura. Raffaello Sanzio, *La Scuola d'Atene.* (schema ricostruttivo delle "giornate" di lavoro).

fosse Raffaello, quando ebbe modo di vedere la prima metà del soffitto michelangiolesco, del quale si notano echi in più parti: forse già durante l'interruzione dell'agosto del 1510, sicuramente allo scoprimento nell'agosto del 1511. Comunque il Sanzio dové progettare contemporaneamente l'intera stanza, esemplare per coerenza tematica, apportando via via aggiustamenti ma lavorando parete per parete, come era necessario con la tecnica a fresco.

Abbia iniziato o no dal soffitto, come era prassi e come paiono indicare anche i disegni, egli ne lasciò intatti il tondo centrale, le grottesche e il «partimento» eseguiti dal Sodoma, e vi affrescò in tondi e riquadri allegorie e storie relative alle discipline della Scolastica medievale, ben adatte alla sede della biblioteca papale. Le figure di moderna verità, sostanziate dai suoi studi fiorentini su Leonardo, Fra' Bartolommeo e Michelangelo, sono su sfondi a finto mosaico dorato, che danno una preziosa nota arcaizzante, alla pinturicchiesca. Sulle pareti le grandi scene impostate su uno zoccolo alquanto basso – che verrà ridipinto a monocromo quasi trent'anni dopo da Perino del Vaga – raffigurano non storie, ma personaggi in pose emblematiche connesse con le allegorie del soffitto. La cosiddetta *Disputa del Sacramento*, sotto la *Teologia*, altera la tradizionale impostazione su più piani concentrici – quello divino e quello umano, già usata da Raffaello nell'affresco di San Severo del 1505 – spalancando e facendo convergere sull'altare, fulcro tematico, le due ali di teologi e costruendo in profondità lo spazio per mezzo delle sole figure, tutte studiate sul vero. Nella *Scuola di Atene*, sotto la *Filosofia*, il perfetto equilibrio prospettico albertiano con il punto di fuga esattamente al centro fra i due filosofi-maestri Aristotile e Platone, altro fulcro tematico, è scandito invece dagli elementi architettonici: il pavimento, la scalinata, i pilastri e le arcate di sfondo, dove è evidente il richiamo ai monumenti classici e al Bramante. Lo spazio è abitato da personaggi vivi, dalla variata mimica leonardesca, alcuni anzi ben riconoscibili ritratti, ma fissati in atti simbolici; in primo piano il pensoso solitario Eraclito fu aggiunto su un nuovo intonaco, quando l'affresco era già stato compiuto, omaggio se non addirittura ritratto del Buonarroti, e complesso innovamen-

Città del Vaticano, Stanza di Eliodoro. Raffaello Sanzio, *Cacciata di Eliodoro.*

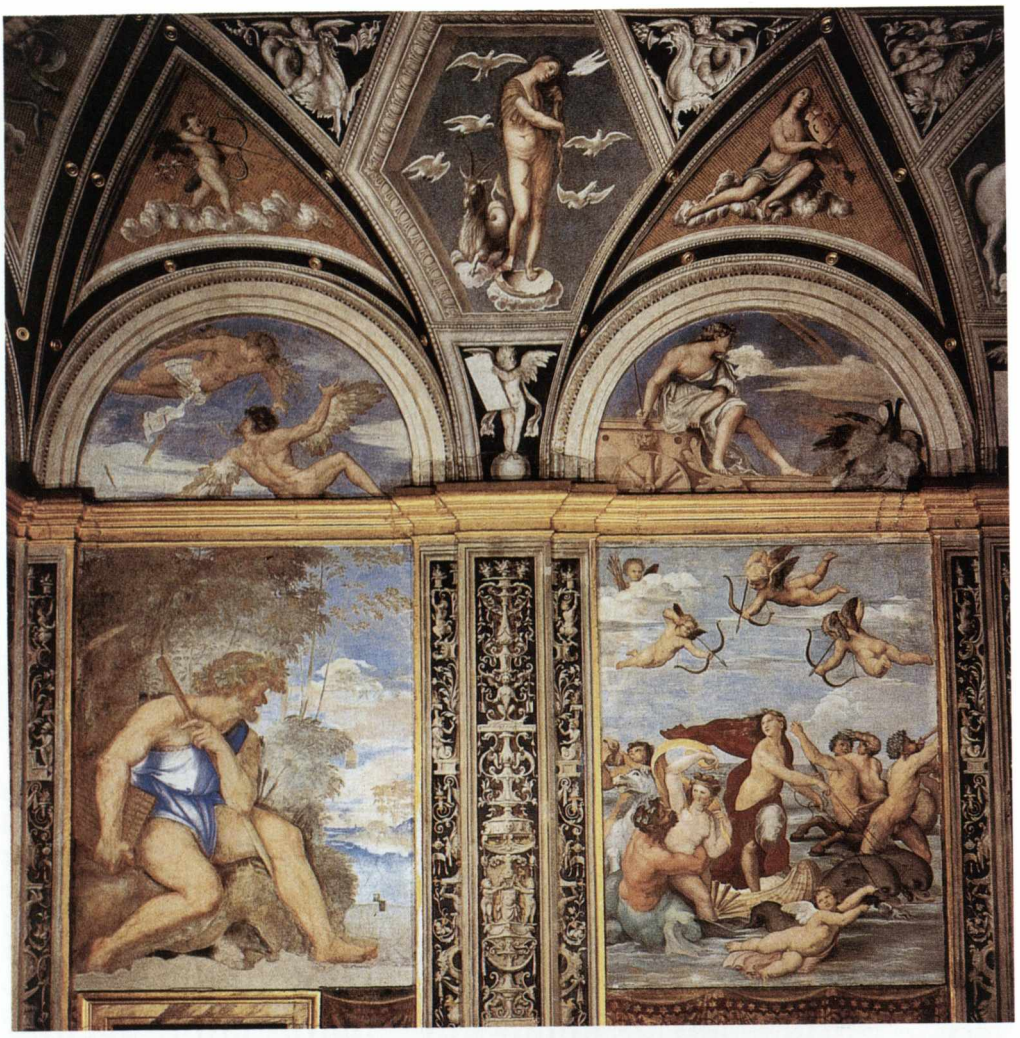
to iconografico. Si instaura qui un nuovo rapporto spazio-figure, che sembra adombrato nelle parole che poco dopo Raffaello scriverà a Leone X, presentandogli il progetto per la rilevazione di Roma antica: «la pianta occupi el spatio del fondamento di tutto lo edificio, come la pianta del piede occupa quel spatio che è fondamento di tutto el corpo...misurando sempre con la piccola misura el tutto». La parete col *Parnaso*, sotto la *Poesia*, e quella con le *Virtù del Giudice*, sotto la *Giustizia*, avendo al centro i vani delle finestre, posero a Raffaello problemi compositivi, risolti in modo un po' dissonante: nella prima i poeti ascendono al monte delle Muse in un *continuum* narrativo, mentre nella seconda gli spazi sono tagliati e la lunetta con le Virtù e i putti, dai gesti michelangioleschi ma di un calore cromatico veneto, sovrasta due inquadrature rigidamente istoriate.

La medesima difficoltà si presentava nella seconda stanza eseguita, quella di Eliodoro, ma l'artista la superò abilmente facendo più alto lo zoccolo monocromo: se lo spazio sulle pareti per le scene risultò ridotto, l'insieme guadagnò organicità e ne sortì un tipo di decorazione d'ambiente coordinato fra architettura, ornati e figure, che sarà esemplare. La stanza, forse destinata alle udienze, reca le date 1512 e 1514, relative ai papati di Giulio II e di Leone X ma indicative solo di massima per la sua cronologia. Anche qui il soffitto era già stato eseguito, dal Peruzzi, e anche qui Raffaello ne salvò una parte inserendo le sue quattro storie bibliche in finti arazzi tirati fra i costoloni già decorati. Le pareti furon forse affrescate per prime, ma il loro ordine è assai discusso. Motivo unificante sono gli effetti luminosi, di fonte naturale e soprannaturale, presenti e determinanti in tutte e quattro le storie. Queste, illustrando miracolosi interventi divini nelle vicende umane per mediazione papale, tendevano anche a contestare la riforma protestante in atto e sono orchestrate in modo da coinvolgere emotivamente il riguardante e da trascinarlo nello spazio dell'azione scenica: drammatica nella *Cacciata di Eliodoro*, assorta nella *Messa di Bolsena*, storico-allusiva nell'*Incontro di Attila con Leone Magno* sotto le sembianze di Leone X, meravigliosa nella *Liberazione di San Pietro*: «Qui si scorgono nell'arme l'ombre, gli sbattimenti,

Roma, Villa Farnesina, sala delle Prospettive. Baldassarre Peruzzi, *Parete con colonne in prospettiva.*

i reflessi, e le fumosità del calor de' lumi, lavorati con ombra sì abbacinata, che in vero si può dire che egli fosse il maestro degli altri; e, per cosa che contrafaccia la notte, più simile di quante la pittura ne fece giammai, questa è la più divina e da tutti tenuta la più rara» (Vasari).

Le commissioni papali hanno scopi teologici e politici, mentre ragioni di prestigio personale e famigliare o di mero *otium* hanno altri tipi di pitture murali di committenza privata. Esemplare è la decorazione della Farnesina, la villa sul Tevere che il potente banchiere senese Agostino Chigi si era appena fatto costruire da Baldassarre Peruzzi e che per dieci anni fu cantiere di eccezionali esperienze iconografiche, stilistiche e metodologiche. Fu lo stesso architetto a curarne una prima fase e a dipingere, con la sua bottega, il soffitto della loggetta verso il fiume allusivo all'oroscopo del committente, in una perfetta tecnica a fresco, levigata e dai colori solidi come smalti, usando spartimenti ed elette tipologie tradizionali. Di assoluta novità vi fu invece l'intervento di Sebastiano del Piombo, che il Chigi aveva condotto con sé da Venezia nel 1511. Il veneziano affrescò le lunette sotto al soffitto peruzziano con scene delle *Metamorfosi*, usando una tecnica veloce (non più di tre giornate ciascuna), senza traccia di



Roma, Villa Farnesina, sala di Galatea.
Baldassare Peruzzi, Sebastiano del Piombo, Raffaello Sanzio, *Decorazione del soffitto, delle lunette, delle vele e delle pareti.*

Raffaello Sanzio, *Galatea tra tritoni, ninfe e amorini.*

spolvero, con colori allegri e cangianti inediti a Roma, su figure vivacemente disarticolate, e iniziò a dipingere le pareti con un «panico» *Polifemo* seduto in un paesaggio di dolce stesura giorgionesca, caldo di tono anche per l'effetto del nuovo tipo di intonaco a pastellone rossastro. Lì accanto nello stesso 1511, secondo altri nel '13, Raffaello raffigurò *Galatea*, simbolo forse dell'amor platonico, ma di viva carne e di felicità tutta pagana; la tecnica è il tradizionale buon fresco con spolvero e incisione, per ben venti giornate di lavoro, rispetto alle cinque del *Polifemo*. Le due belle figure mitologiche, moderne senza complessi, assecondavano le ambizioni esplicitamente mondane del padrone di casa.

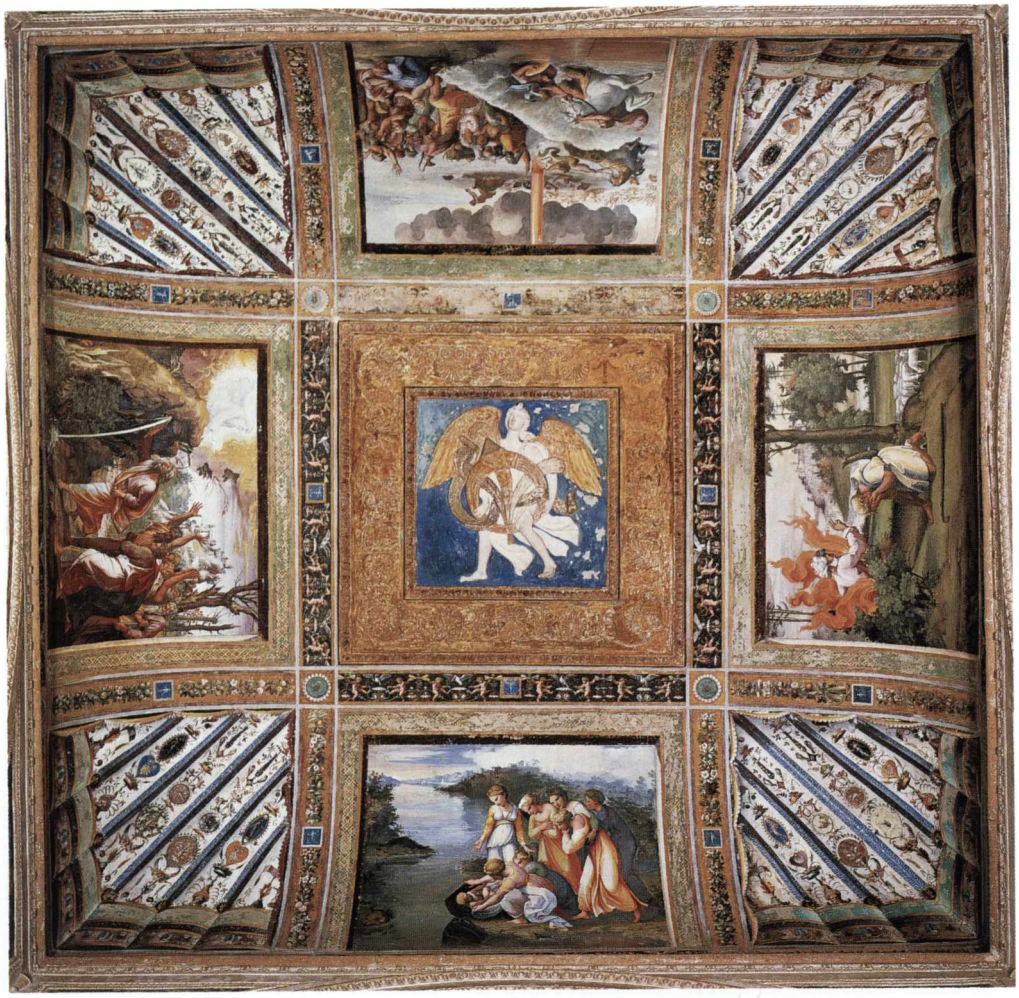
Sempre per il Chigi il Sanzio progettava la cappella in Santa Maria della Pace, di cui eseguì però solo le *Sibille* in una «maniera più magnifica e grande» ispiratagli, secondo il Vasari, dalla vista della volta Sistina. Qui ebbe a collaboratore il conterraneo Timoteo Viti, così come altri aiuti, forse il Penni, aveva avuto nell'esecuzione della stanza di Eliodoro. Da ora la presenza della bottega nelle opere raffaellesche si farà più evidente, non solo nella fase operativa ma anche in alcuni aspetti di quella progettuale, con disegni, modelli e cartoni approntati dagli scolari sulla falsariga di idee del maestro e sotto la sua supervisione. Era un metodo di lavoro di *équipe* innovativo, che abituava gli aiuti migliori ad una progressiva autonomia, pur nella perfetta omologazione allo stile e ai programmi del caposcuola. Nella terza stanza detta dell'Incendio, Raffaello lasciò intatto il

Roma, Villa Farnesina, sala di Galatea.
Sebastiano del Piombo, *Polifemo.*

Roma, Santa Maria della Pace, cappella Chigi.
Raffaello Sanzio, *Sibille* (e particolare).

Città del Vaticano,
Stanza dell'Incendio del Borgo.
Raffaello Sanzio,
Incendio del Borgo e zoccolo;
Incoronazione di Carlo Magno.

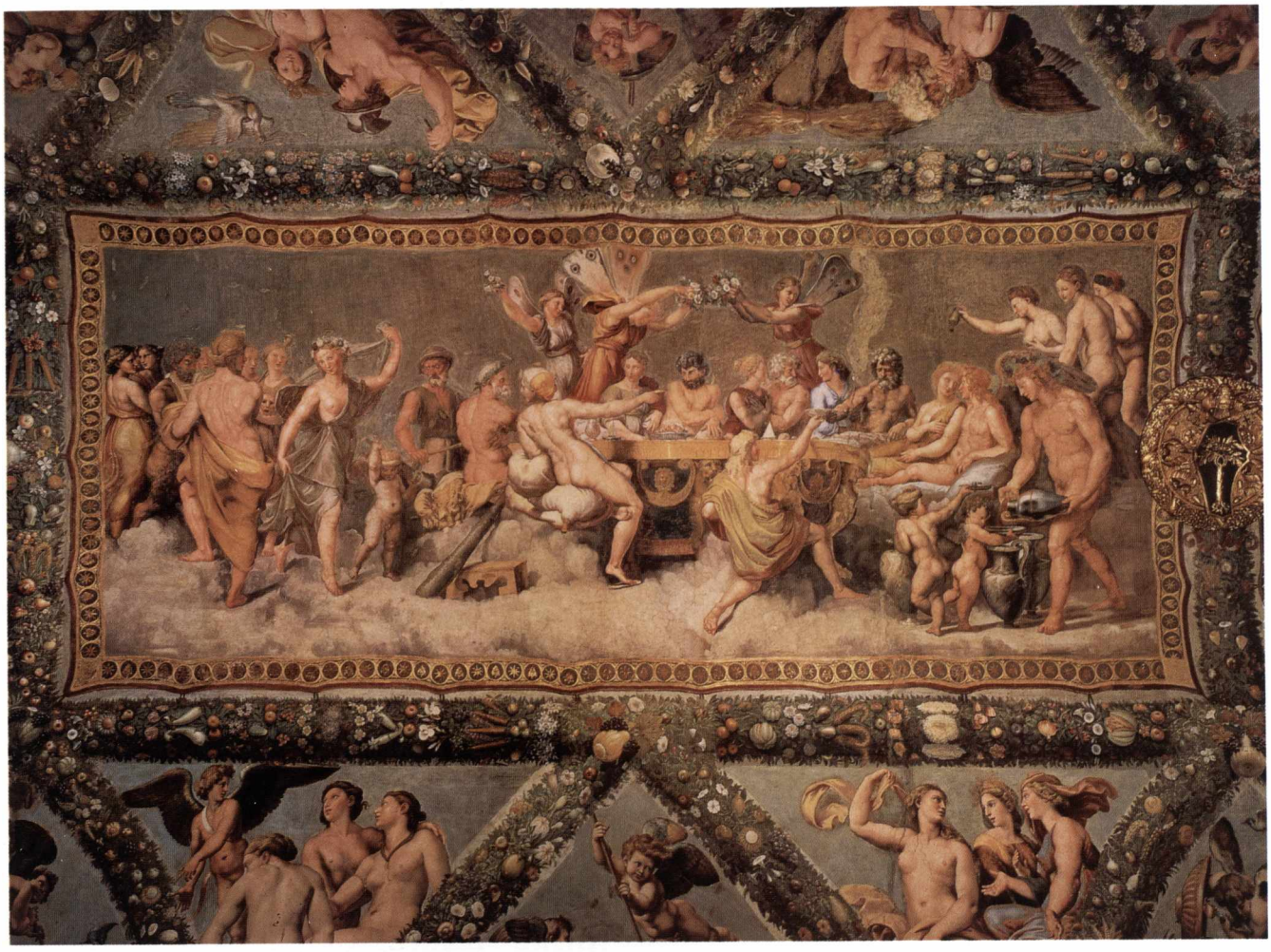
CAROLVS
MAGNVS
RD
ECCLESIAE
ENSIS
CLYPEVSQ



Città del Vaticano, logge Vaticane.
Raffaello e aiuti, *Bibbia di Raffaello: Storie di Mosé.*

soffitto affrescato dal suo antico maestro Perugino e illustrò sulle pareti, su un alto zoccolo come nella stanza precedente, *Storie di Leone III e di Leone IV* allusive però al programma politico di Leone X (il Medici era stato eletto papa nel 1513; la decorazione della stanza iniziò nel 1514 fino al '17): pacificazione fra i principi cristiani, potenziamento e purificazione della chiesa, lotta contro il turco. Sempre più le figurazioni si calavano nella storia contemporanea e sempre più il Sanzio si mostrava capace di rispondere a questi intenti, con composizioni di solenne eloquenza che assimilavano senza sforzo il tempo moderno all'antico – l'*Incendio di Borgo* come incendio di Troia – e con figure verificate sul vero, come dimostra il celebre disegno con due nudi usati per la *Battaglia di Ostia*, mandato in omaggio al Dürer nel 1515.

In Vaticano altri ambienti vennero decorati dalla monopolizzante squadra raffaellesca, come la privatissima «stufetta» del cardinal Bibbiena o le logge sul cortile di San Damaso, progettate dopo la morte del Bramante dallo stesso Raffaello, ormai oberato da impegni urbanistici, architettonici, archeologici oltre che pittorici. La grande loggia al secondo piano, destinata al «piacere» del papa e ai tesori della collezione di antichità, fu da lui ideata con archi sporgenti e molte campate, le cui volticciole erano adatte a ricevere una ricca ornamentazione con grottesche, festoni e stucchi bianchi all'antica – il suo scolaro Giovanni da Udine ne aveva appena reiventato la formula – e con «quadri riportati» raffiguranti *Storie dell'antico e del nuovo Testamento*. Fonti antiche e addirittura paleocristiane sono state individuate



Roma, Villa Farnesina, galleria. Raffaello e aiuti, *Nozze di Amore e Psiche.*

per questa «Bibbia di Raffaello» che, per la varietà e vivacità del racconto, le ambientazioni paesistiche e architettoniche, le apparentemente facili soluzioni formali, divenne presto esempio ineludibile per consimili tipi di narrazione. L'esecuzione degli affreschi e di molti disegni si deve agli allievi, in parte riconoscibili, come Giovan Francesco Penni, Polidoro da Caravaggio, Perino del Vaga, e Giovanni da Udine per gli ornati, ma era il maestro a dare il tono, tanto che nel giugno 1519 il Castiglione poteva scrivere a Isabella d'Este: «ora è stata terminata una loggia dipinta: è lavorata a stucco all'antica: opera di Raffaello, bellissima; forse la più bella cosa che si possa vedere oggi per mano di artisti moderni».

Ancora una loggia fu la geniale invenzione di Raffaello alla Farnesina. Il Chigi vi volle accelerare i lavori decorativi in previsione delle sue nozze nel 1519, chiamandovi ad operare anche il Sodoma e il Peruzzi. Questi affrescò nel salone al primo piano una straordinaria veduta illusionistica di Roma fra finte colonne di marmo mischio, che, pur ispirata alle architetture dipinte raffaellesche, specie quelle dei cartoni d'arazzo per la Sistina, anticipa le «quadrature» della fine del secolo e del '600. Il Sanzio, con l'ampia collaborazione esecutiva di Giulio Romano e di Giovanni da Udine, ornò invece la loggia sul giardino, con festoni vegetali che seguendo le strutture architettoniche avrebbero dovuto continuare fino a terra e creare un alto pergolato, mai completato in basso; sul soffitto i due finti arazzi appesi ai festoni e i vani dei pennacchi illustrano le *Storie di Amore e Psiche*, la favola iniziatica allusiva all'innalzamento dell'anima, che tanta fortuna avrà in

Trevignano Romano, Santa Maria Assunta (abside). Scuola di Raffaello, *Morte e Incoronazione della Vergine.*

seguito, anche per la fama diffusane da questa loggia ammiratissima.

La ben organizzata bottega raffaellesca si permetteva divulgazioni anche fuori campo, come dimostrano ville e cappelle suburbane: precoce esempio gli affreschi nell'abside di Santa Maria Assunta a Trevignano Romano, del 1517, riferiti a Pellegrino da Modena, abile, caricato e disinvolto intreccio di raffaellismo, michelangiolismo e umori veneto-emiliani.

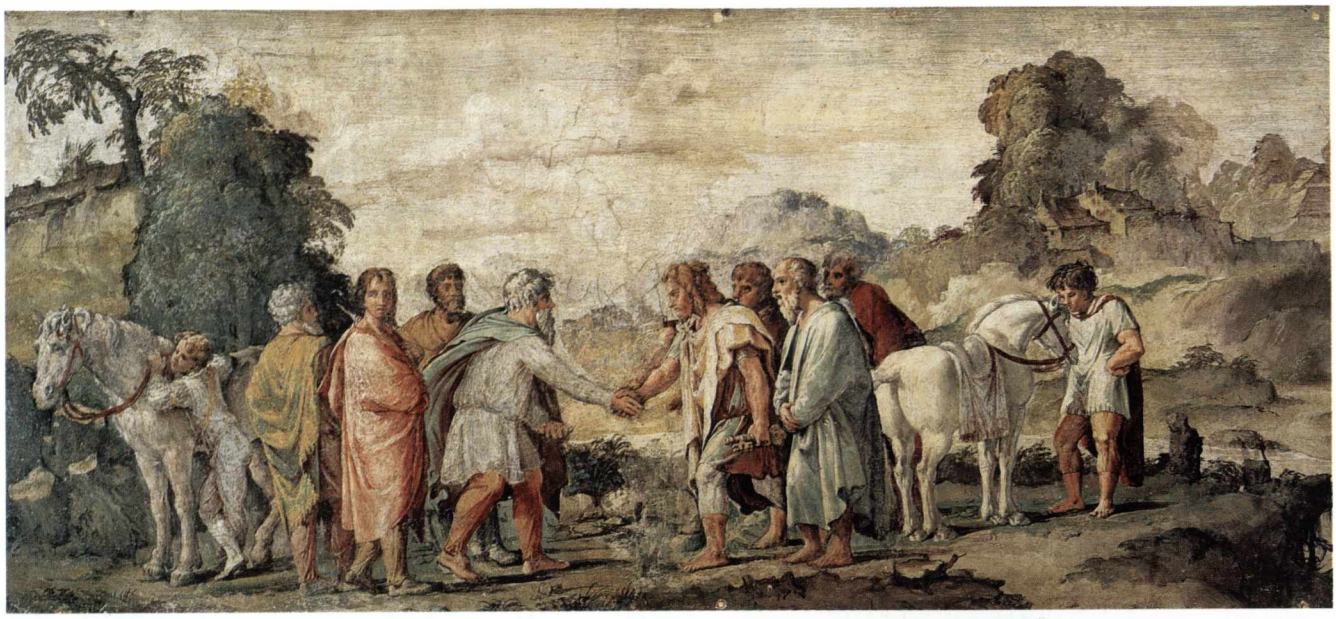
Alla morte del Sanzio nel 1520, il completamento dell'ultima stanza vaticana venne affidato da Leone X ai suoi discepoli allora più accreditati, il Penni e Giulio Romano, nonostante che Sebastiano del Piombo avesse brigato per assicurarsela con i buoni uffici di Michelangelo. Già Raffaello ne aveva fatto progetti e disegni, rimasti alla bottega, e aveva iniziato a dipingere a olio su una particolare mistura di intonaco, una tecnica di memoria leonardesca che a Roma verrà poi spesso adoprata. La vasta stanza ha uno spartimento inusitato che diverrà canonico: architetture illusionistiche in-

Città del Vaticano, sala di Costantino.
Giulio Romano, *Battaglia di Costantino al Ponte Milvio.*

quadrano finte statue viventi dei pontefici e riquadri con le storie di Costantino, fra le quali grandeggia il finto arazzo con la *Battaglia di ponte Milvio*, progettata dallo stesso Raffaello e ispirata alle colonne coclidi ma anche ai cartoni di Leonardo e Michelangelo per Palazzo Vecchio a Firenze, che egli aveva studiato da giovane. La chiesa terrenamente trionfante e la grande maniera moderna hanno qui la loro apoteosi, ma la stanza, terminata solo nel 1524 sotto Clemente VII, tre anni dopo sarà sede di bivacco per i Lanzichenecchi.

Nel medesimo 1524, mentre Sebastiano del Piombo finiva la cappella Borgherini a San Pietro in Montorio, gareggiando con Raffaello in linguaggio michelangiolesco, Giulio Romano partiva per Mantova, ma arrivavano a Roma il Rosso Fiorentino e il Parmigianino: sintomi di possibili alternative al successo della bottega raffaellesca, i cui membri ormai disgregati si caratterizzavano sempre più individualmente, come Polidoro da Caravaggio che si specializzò in facciate dipinte. Era di gran moda a Roma fin dallo scorcio del Quattrocento decorare a fresco o a secco, a monocromo e a graffito, le fronti dei palazzi con fregi, trofei e storie di chiara ispirazione archeologica. Ne avevano eseguite il Ripanda e il Peruzzi, il Tamagni e il Beccafumi, e lo stesso Raffaello; ma negli anni venti la palma passò ai suoi scolari, Perino e particolarmente Polidoro, in società con l'ancora sfuggente Maturino. La tecnica labile e la collocazione all'aperto ne hanno determinato la quasi totale distruzione, ma ci restano moltissime testimonianze, copie, disegni e incisioni, sia italiane che straniere e di epoche diverse, delle brillanti illustrazioni storiche e mitologiche di queste facciate, che divulgavano l'antico con linguaggio moderno ed erano agevolmente imitabili. Polidoro ne trasferiva l'estrosa corsività anche nelle pitture murali da interno, come nella cappella di Fra' Mariano in San Silvestro al Quirinale o nel disperso fregio di villa Lante, dove le scene sono inserite in fantastici prevaricanti paesaggi, con vivaci personaggi studiati dall'antico ma anche sul vero, perfino al limite del grottesco.

Il protagonista del momento si annunciava tuttavia Perin del Vaga, che già aveva offerto un prototipo di decorazione globale per palazzo di città



Roma, Biblioteca Hertziana (da Villa Lante).
Polidoro da Caravaggio, *Incontro di Giano e Saturno.*

con gli affreschi di casa Baldassini, ora frammentari e decontestualizzati, e di decorazione di soffitto con l'azzardato «sfondato» nella sala dei Pontefici. A metà degli anni venti egli stava fornendo una personale interpretazione degli spazi raffaelleschi nella cappella Pucci a Trinità dei Monti, in cui la coreografica *Visitazione* esibisce gamme cangianti e aggruppamenti di personaggi flessuosi, con fisionomie argute e gesti da mimo, su pavimento, scale e fondale architettonico ispirati alla *Scuola di Atene*. Ma questi affreschi, come quelli nella cappella del Crocifisso in San Marcello al Corso furono interrotti dal sacco del '27 e finiti solo negli anni quaranta con Daniele da Volterra. Fu Perino a dar vita a quello che è stato chiamato «stile clementino», insieme col Rosso, che tuttavia riuscì ambiguo nei suoi affreschi in Santa Maria della Pace, e col Parmigianino, che a parte la mancata commissione per la sala dei Pontefici fece allora solo opere di cavalletto: uno stile cerebrale e raffinato, inquieto e formalmente libero, che non a caso ebbe a comprimari tre formidabili disegnatori, interessati a divulgare le proprie idee attraverso le incisioni.

La crisi dopo il sacco fu lunga. I migliori artisti si erano dispersi e operavano altrove, la corte papale e la città stentavano a promuovere imprese di respiro. Comunque nella prima metà degli anni trenta giunsero i toscani Francesco Salviati, impegnato in affreschi ora perduti, Jacopino del Conte, Daniele da Volterra, il napoletano Pirro Ligorio, il veneto Battista Franco. Quando nel 1534 venne eletto papa Paolo III Farnese, di cultura umanistica, spregiudicato assertore della propria casata, ma anche del potere spirituale della chiesa e della forza di propaganda dell'arte, in pieno clima di riforma protestante e cattolica, si videro le premesse per un nuovo mecenatismo. Nel 1536 i festeggiamenti per la visita di Carlo V ne dettero un segnale. Nello stesso anno iniziò la decorazione dell'oratorio della Confraternita di San Giovanni Decollato, luogo di culto e di attività assistenziale della folta nazione fiorentina. Esso costituisce un primo esempio di ambiente comunitario laico decorato con soggetti religiosi da parte di artisti autonomi fra di loro, senza un maestro-guida, vincolati a un programma ornamentale che privilegia l'unità tematica più che quella stilistica. Vi comincia Jacopino del Conte con due storie assai diverse, un *Annuncio a Zaccaria* del '36, di ponderoso taglio scenico, e una *Predica del Battista* del '38, le cui figure dalle forzate pose michelangiolesche sono

Roma, Trinità dei Monti, cappella Pucci. Perin del Vaga, *Visitazione* (lunetta).

dislocate con ritmi sinuosi, desunti da un disegno perinesco, come su un bassorilievo a stiacciato e in prospettiva ribaltata. Invece la *Visitazione* di Francesco Salviati, sempre del '38, se collazionata con l'analogo tema eseguito da Perino dieci anni prima, mostra un nuovo modulo compositivo a fregio, che decentra le minute, eleganti protagoniste e snoda in primo piano le grandi raffaellesche comparse, fra architetture all'antica, come su uno scenario teatrale. Per mano di artisti disparati, come Battista Franco o Pirro Ligorio, i lavori nell'oratorio si protrarranno fino al '51, quando ancora il

Roma, Oratorio di San Giovanni Decollato. Francesco Salviati, *Visitazione.*

Roma, Oratorio di San Giovanni Decollato. Jacopino del Conte, *Predica del Battista.*

Città del Vaticano, Cappella Sistina. Michelangelo Buonarroti, *Giudizio universale.*

Salviati eseguirà una *Nascita del Battista*, che è esibizione di belli oggetti e di siglate forme più che narrazione sacra. Era trascorso più di un decennio, cruciale per gli sviluppi della maniera romana.

Nel 1541 era stato scoperto il *Giudizio universale* di Michelangelo nella cappella Sistina, iniziato nel 1536 ma commissionato già da Clemente VII. La soluzione definitiva, più complessa rispetto alle prime idee, occupò tutta l'enorme parete e implicò la distruzione sia dell'*Assunta* del Perugino sia di due delle lunette affrescate dallo stesso Michelangelo quasi trent'anni prima. Il tema fu interpretato secondo una personale lettura delle Scritture e del poema dantesco, sconvolgendo ogni precedente tradizione iconografica. Nessuna divisione di piani fra le serie di protagonisti, divini, beati o dannati, e nessuna prospettiva d'insieme, ma grumi di figure ignude (ne son state contate quattrocento) su un fondo astratto di cielo, catalizzate dal terribile Cristo giudice, che fu a lungo elaborato anche in corso d'opera in ben dieci giornate di lavoro. Un'esecuzione tecnica esemplare, una perfetta strutturazione delle immagini, essenziali nei gesti e negli affetti, anatomie e colori guardati sul naturale: ma tutto troppo severo e troppo difficile, da suscitare ammirazione e sgomento più che adesione. Gruppi, figure e gesti singoli saranno copiati, imitati, interpretati fino all'ossessione, come brani da repertorio però, con scarsa comprensione della razionale globalità dell'opera.

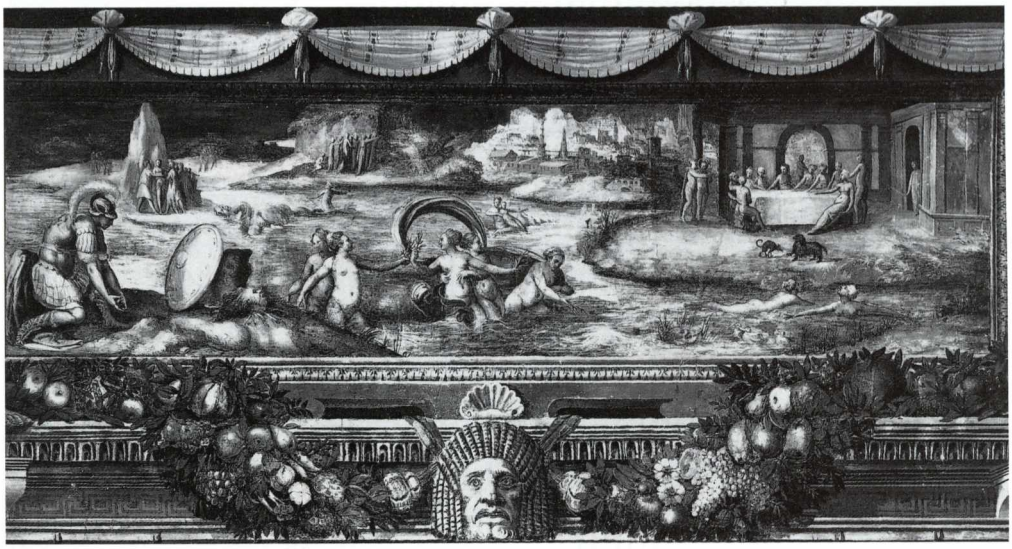
Forse solo Daniele da Volterra, destinato tuttavia quindici anni dopo a coprire con «braghe» controriformate le nudità michelangiolesche, ne afferrò il significato, dopo che ebbe sciolto l'iniziale cultura peruzziana e sodomesca a contatto con Perin del Vaga, del quale fu attivo collaboratore intorno al '40 nella cappella Massimi a Trinità dei Monti, perduta, e in quella del

IONAS

Roma, Trinità dei Monti.
Daniele da Volterra,
Deposizione (affresco staccato).

Crocefisso in San Marcello, con saldi *Profeti* ispirati al Michelangelo della volta sistina. Fra il '39 e il '43 Daniele mostra analoghi echi, non senza qualche faticosità, nelle *Storie di Quinto Fabio Massimo* nel palazzo Massimo delle Colonne: esse si intervallano a riquadri con festoni a stucco e con finte sculture monocrome, in un'inedita paratassi fra pittura e ornamentazione. Intorno al '45 l'ammiratissima *Deposizione* a olio su muro nella cappella Orsini a Trinità dei Monti, staccata e riportata prima su tela e poi su cuoio, è l'unico resto di un'importante decorazione perduta; l'effetto corale della

Roma, Palazzo Massimo delle Colonne, salone d'ingresso. Daniele da Volterra, *Storie di Quinto Fabio Massimo* (fregio).



Roma, Castel Sant'Angelo, sala di Perseo. Perin del Vaga, *Storia di Perseo: Andromeda e le Nereidi* (fregio).

scena, pregna di grandi, drammatiche, figure, non permette distrazione allo spettatore e lo costringe a severe meditazioni, secondo la lezione del *Giudizio* sistino, pur nel ricordo della volterrana *Deposizione* del Rosso e delle coinvolgenti scene raffaellesche.

Quanto a Perin del Vaga, tornato a Roma da Genova nel '37, il suo ruolo fu principalmente di imprenditore e inventore di ampie pitture murali compiute per lo più da altri, non necessariamente suoi scolari diretti, in un rapporto fra ideatore ed esecutore ancora più autonomo di quello che aveva caratterizzato la bottega raffaellesca. Dopo alcuni affreschi perduti, il suo fregio in palazzo Massimo inaugura un variato equilibrio fra le parti ornamentali, che vengono dilatate oltre i margini delle cornici, e le scene figurate, che vengono ridotte di misura ed arricchite di motivi paesistici e ambientali: forse una prima eco delle decorazioni della reggia di Fontainebleau, opera di italiani come il Primaticcio, il quale proprio nel '40 era a Roma ad acquistare antichità per il sovrano francese.

Spettacolare fu la sistemazione dell'appartamento di Paolo III in Castel Sant'Angelo, fra il 1543 e il '48, affidata dal castellano Tiberio Crispi a più gruppi di artisti. Mentre la loggia veniva ornata dal Siciolante a grottesche con azzardati inserti naturalistici, la biblioteca e l'ala nord venivano decorate dal Luzio e aiuti con stucchi e grottesche di tipo tradizionale a «struttura

cellulare», preponderanti nei soffitti. Perino e i suoi lavorarono invece ai fregi delle sale private con le *Storie di Perseo* e di *Amore e Psiche*, al solito caricate di significati allegorici, con limpida organizzazione degli ornamenti e con brillante ritmo narrativo nelle scene. La sala di rappresentanza, cosiddetta Paolina, ha per tema l'esaltazione del programma politico di Paolo III attraverso significanti vicende dei due personaggi eponimi del papa, San Paolo e Alessandro Magno; alla spregiudicata alternanza di storia sacra e profana e di figurazioni mitologiche e simboliche fa riscontro la rutilante mescolanza di stucchi veri e di materiali finti – bronzo, oro, marmo – con finti altorilievi e finte strutture architettoniche popolate da personaggi illusionistici. Il progetto era di Perino, ma lo aiutarono fra gli altri, anche con propri disegni, Marco Pino, Prospero Fontana, l'ancora discusso Zaga e soprattutto Pellegrino Tibaldi, cui si deve la parete più dirompente con l'*Arcangelo* e figure, porte e scale a *trompe l'oeil*, che dichiaratamente dissacrano i canoni della maniera.

La committenza di casa Farnese è per molti anni la più rappresentativa. Fu il cardinale Alessandro nipote del papa ad affidare nel 1546 la decorazione del salone del palazzo della Cancelleria, noto come Sala dei Cento Giorni per la rapidità della sua esecuzione, al Vasari, che vi lavorò con i suoi aiuti, il Bagnacavallo e gli spagnoli Becerra e Roviale; il programma iconografico di Paolo Giovio illustra i «fatti di papa Paulo terzo, et in ciascuna è il suo ritratto di naturale», accompagnati da iscrizioni latine apparentemente sganciate dalla storia raffigurata, secondo i canoni dell'encomio retorico e con evidente destinazione a visitatori colti. L'opera è un esemplare compromesso della maniera fiorentina con quella romana e l'autore stesso autocelebrò la nuova ideazione del basamento, a scale divergenti, su cui sono impostate figure allegoriche di raccordo fra lo spazio reale e quello dipinto.

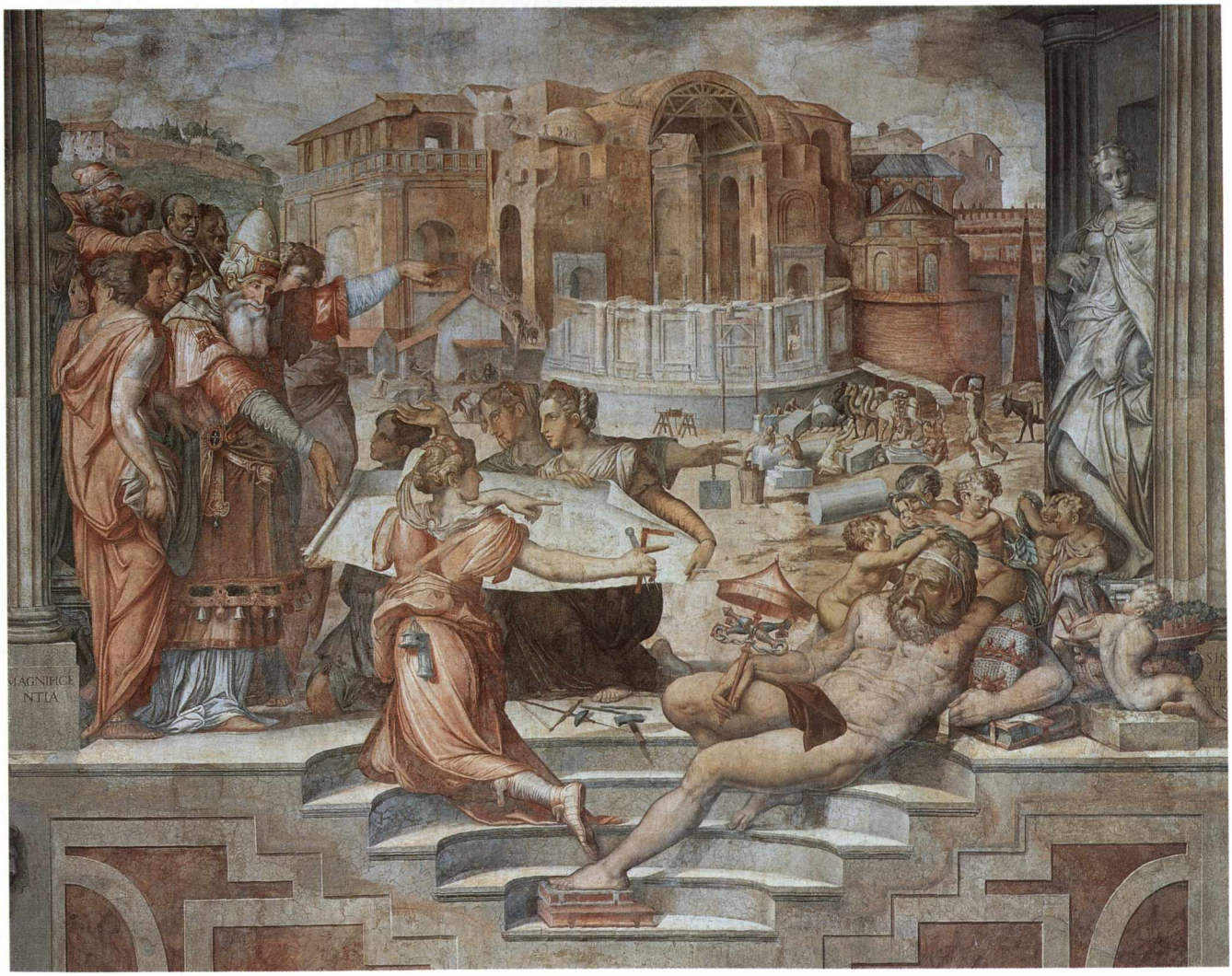
Per il papa Farnese Michelangelo iniziò nel 1542 gli affreschi sulle pareti della cappella Paolina in Vaticano, raffiguranti la *Conversione di San Paolo* e il *Martirio di San Pietro*, compiuti solo nel 1550 sotto infausti auspici, come due malattie dell'artista, la morte del papa e un incendio. Perfino il Vasari fu laconico: «Ha Michelangelo atteso solo...alla perfezione dell'arte, perché né paesi vi sono, né alberi, né casamenti, né anche certe varietà e vaghezze»; ma a fine '500 il Lomazzo categoricamente sentenziò che l'artista vi aveva mostrato una terza maniera «inferiore a tutte l'altre»; alla fine dell'800 il Berenson parlò senza mezzi termini di «fallimento». Solo la critica moderna ha rivalutato la severa essenzialità di questi affreschi, dai personaggi monumentali, quasi «caricati» sul vero e strutturati da un inedito, tenero colore, su diagonali e con punti di fuga multipli. Nei decenni seguenti troppi imitatori ridussero a vocaboli figure e tagli compositivi, compromettendo la fama di questi struggenti prototipi, e troppo difficile ne era comunque l'imitazione perché i più avvertiti non cercassero presto o di sfuggirli o di interpretarli attraverso altri autorevoli canoni, raffaelleschi, veneti, emiliani e anche lombardi.

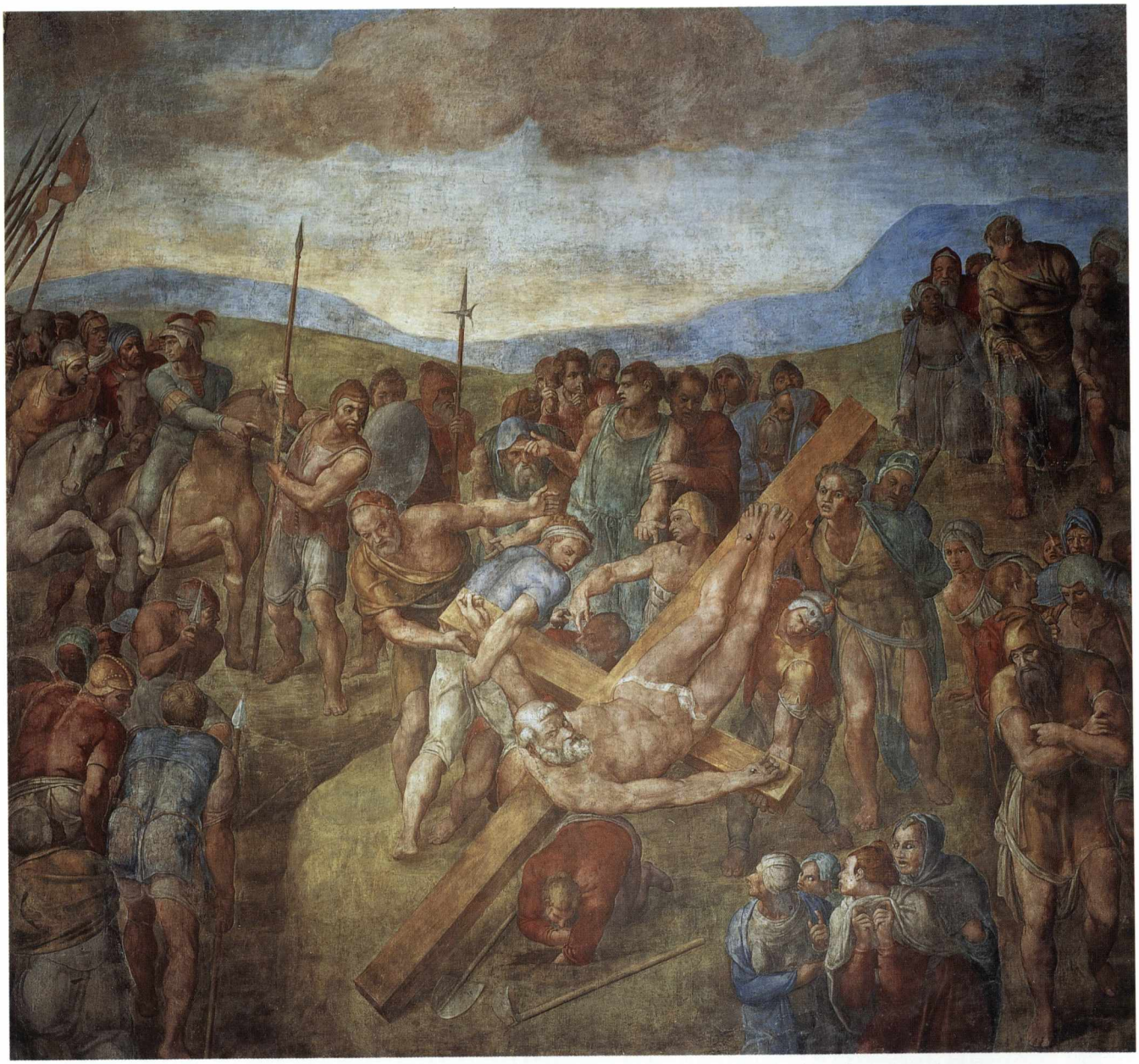
Daniele da Volterra ricorse a una personale interpretazione scultorea negli affreschi nella cappella Della Rovere a Trinità dei Monti, da lui condotti fra il 1548 e il '56 con vari aiuti, come il Rossetti, il Becerra, Michele Alberti o Marco Pino. Le plastiche figure aggruppate su azzardate scalee in diagonale o poste in spazi compatti, come grandi altorilievi, sono la sua risposta concreta a quella disputa sulla preminenza delle arti aperta da Benedetto Varchi nel '47, alla quale come è noto il Buonarroti aveva risposto «che la pittura mi par più tenuta buona quanto più va verso il rilievo».

Altri invece, come il Salviati, sfruttò abilmente tutti i dati della cultura

Roma, Castel Sant'Angelo, sala Paolina.
Perin del Vaga e Pellegrino Tibaldi, *Panoramica della parete: Arcangelo Michele.*

Roma, Palazzo della Cancelleria, salone dei Cento giorni.
Giorgio Vasari, *Paolo III fa costruire il Belvedere.*





Città del Vaticano, Cappella Paolina. Michelangelo Buonarroti, *Martirio di san Pietro.*

contemporanea per dar vita ad un affollato sistema di decorazione totale di ambienti, fantasioso culmine della maniera, prima che le istanze della riforma cattolica inducessero ad esiti emotivi e programmatici affatto diversi, pur partendo dalle stesse matrici figurative. Fra il '49 e il '55, quando si trasferì temporaneamente in Francia, il Salviati svolse a Roma un'attività frenetica: per i Farnese, i siglati affreschi nella cappella del Pallio alla Cancelleria, riccamente intrecciati agli stucchi, e quelli nel salotto del palazzo di Città, «bellissimo capriccio» che, richiamandosi alla raffaellesca sala di Costantino ma anche a quella da lui stesso affrescata in palazzo Vecchio a Firenze, mescola in discorde concordia scene di storia e statue viventi con finti ornati scultoreo-architettonici. Ancor più sensazionale è il partimento della sala dell'Udienza nel palazzo del cardinale Giovanni Ricci, dove colonne dipinte di marmo mischio alternate a riquadri con arazzetti pure dipinti accennano uno spazio fittizio, interrotto dalla zona figurata vera e propria, con vivacissime *Storie di David*, e poi ribadito in alto nel fregio che,

Roma, Villa Giulia, salone a destra. Taddeo Zuccari e Prospero Fontana, *Baccanale.*

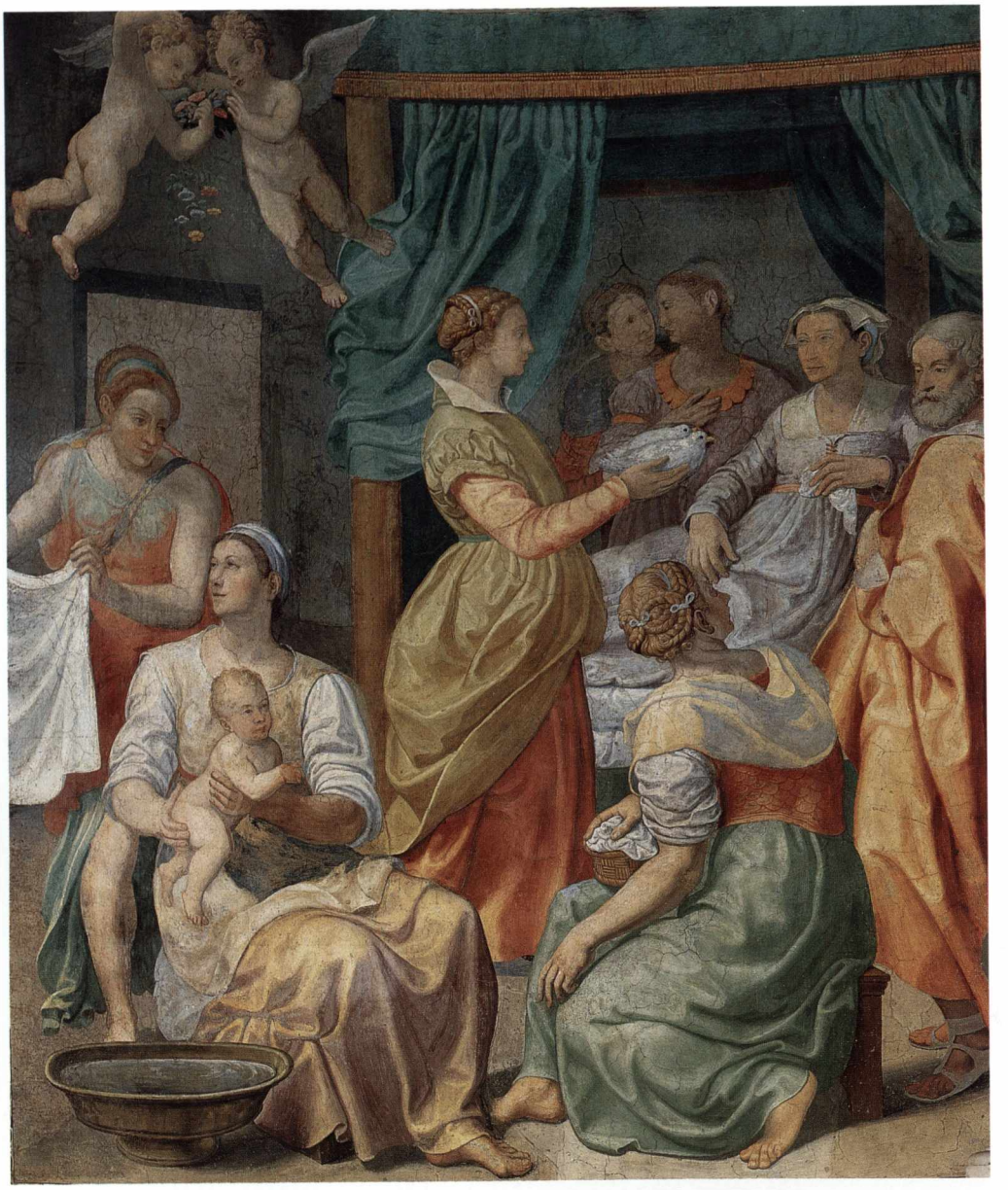
con i suoi prorompenti festoni vegetali, ricorda le bordure degli arazzi, così spesso disegnati dal Salviati.

Meno fantastici ma improntati ad un analogo gusto sono gli affreschi di villa Giulia, residenza privata di Giulio III Dal Monte, diretti dal perinesco Prospero Fontana, con l'aiuto fra gli altri di Taddeo Zuccari. Invece il piacentino Giulio Mazzoni, già attivo collaboratore di Daniele da Volterra, decorava fra il '50 e il '60 il palazzo del cardinale Capodiferro con abbondanti stucchi e dipinti a olio su muro, che importarono dichiaratamente a Roma tipologie, e addirittura maestranze, da Fontainebleau. Siciolante da Sermoneta, che aveva seguito moduli più ornati a Castel Sant'Angelo e nel fregio di palazzo Orsini a Monterotondo, mostrava una cultura classicista emiliano-raffaellesca nell'ampia spazialità del *Battesimo di Clodoveo* a San Luigi dei Francesi e innestava la monumentalità di Daniele e un precoce recupero di Sebastiano del Piombo nell'austera narrazione delle *Storie della Vergine* della cappella Fuegger a Santa Maria dell'Anima, databili verso il '53 (o il '65?), in anticipo sulla severa naturalezza dell'arte orvietana degli anni settanta.

Esempio principe delle moltissime imprese collegiali del tempo è la sala Regia in Vaticano, iniziata sotto Paolo III e finita trent'anni dopo sotto Gregorio XIII, con interruzioni legate anche alle necessità della corte e dei conclavi. Fra gli stucchi ideati da Perino (soffitto) e da Daniele (pareti), le scene a fresco esaltano il potere politico della Chiesa: quelle progettate da Perino e Daniele medesimi e poi dal Salviati non furono realizzate o vennero presto cancellate per far posto a quelle di altri pittori, più graditi al variare del gusto e dei ben sette pontefici. Intorno al '63 vi furono attivi artisti della nuova generazione, come Siciolante, Livio Agresti, Samacchini o Taddeo Zuccari, che tentarono variazioni in chiave «riformata»; ma nel '73 il Vasari, tredicesimo fra i caposquadra che vi si

Roma, Palazzo Ricci - Sacchetti a via Giulia, salone.
Francesco Salviati, *Storia di Davide.*

Roma, Santa Maria dell'Anima, cappella Függer.
Siciolante da Sermoneta, *Natività della Vergine.*



erano alternati, chiuse con il suo stanco manierismo i lavori nel salone, risultato nell'insieme sontuoso e altamente didascalico, ma non propriamente accattivante. Sempre in Vaticano, il Casino di Pio IV fu invece uno degli episodi più conseguenti e gradevoli, per l'unitaria progettazione di Pirro Ligorio, come architetto e stuccatore, e dei giovani frescanti Federico Zuccari, Baroccio e Santi di Tito, affiatati pur nelle diverse intonazioni: più aderente ai moduli tosco-romani collaudati dal fratello lo Zuccari, aperto a suggestioni correggesche, a ricordi raffaelleschi, a dolci sfumature cromatiche veneteggianti il Barocci, più interito il toscano Titi, già avviato alla sua «riforma» semplificante.

Nel territorio laziale la villa dei Farnese a Caprarola, appena ristrutturata dal Vignola, fra il '60 e il '70 divenne un cantiere vivacissimo. A gloria della famiglia committente la decorazione murale doveva ammaestrare e dilettare attraverso l'illustrazione di un sapere enciclopedico, vera «Bibbia dei ricchi» che unisce storia e religione, mito e narrazione sacra, dotti emblemi e capricci, paesaggi e ornati, seguendo un progetto iconografico coe-

Città del Vaticano, Casino di Pio IV, soffitto della prima stanza. Federico Barocci, *Sacra Famiglia.*

rente, di Annibal Caro prima, di Onofrio Panvini e Fulvio Orsini poi. Le storie solenni, piene di ritratti da parata, nel salone dei «fasti» farnesiani furono esclusiva invenzione di Taddeo Zuccari, canonica per consimili successive agiografie familiari. Nelle altre stanze operarono più brillantemente i due fratelli (alla morte di Taddeo nel '66 gli subentrò svogliatamente Federico), con il loro ben organizzato e omologato gruppo di aiuti, e poi fino al '72 il parmigiano Bertoja, la cui origine dice molto sulla sua elegante vena;

Città del Vaticano, Sala Regia. Federico e Taddeo Zuccari, *Carlo V alla presa di Tunisi, Gregorio VII perdona a Enrico IV.*

Caprarola, Villa Farnese, sala dei Fasti Farnesiani. Federico e Taddeo Zuccari, *Incontro di Carlo V e Francesco I.*

questa non risultò disturbata dalla nuova ondata zuccaresca, di Giovanni de' Vecchi e di Raffaellino da Reggio, anche perché vi si aggiunsero arricchimenti diversi, come quelli del fiammingo Spranger e dell'incisore e paesaggista Antonio Tempesta.

Estremo contraltare della cultura profana di Caprarola è quella sentitamente religiosa che fa capo al lombardo Muziano, anch'egli paesaggista ed edotto di motivi nordicheggianti, ma nel più severo spirito della Controriforma. Se il suo nuovissimo esperimento veneto della *Fuga in Egitto* in Santa Caterina della Ruota non ebbe seguito apparente, la malinconica e composta monumentalità delle molte sue opere orvietane e romane rappresentò un costante riferimento per artisti di minor spessore, ma di fervida attività nelle decorazioni religiose di fine secolo, come il Nebbia o il Cercignani.

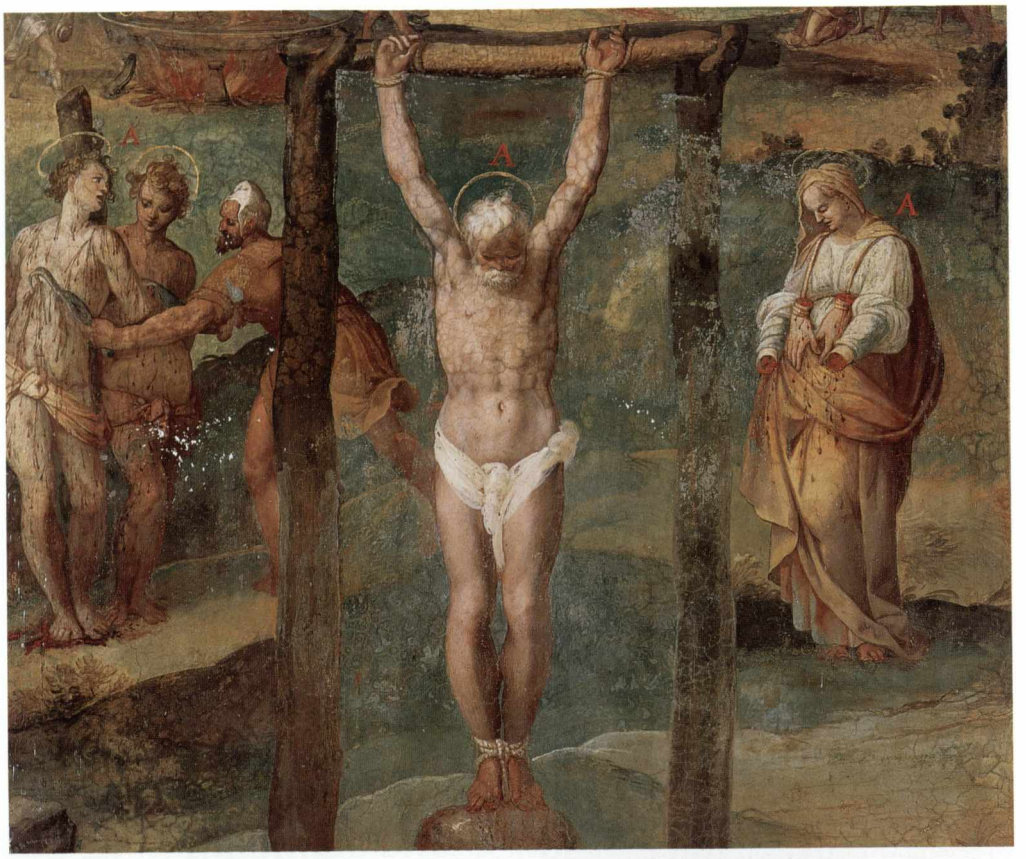
Nel 1563 l'ultima sessione del Concilio di Trento aveva sancito la validità delle immagini sacre. Niente più che le vaste superfici murarie di chiese, conventi, oratori e palazzi del potere ecclesiastico poteva offrire pagine adatte ad illustrare le storie e le verità del cattolicesimo in via di rinnovamento, ad ammonimento ed istruzione dei fedeli illetterati ma anche dei visitatori istruiti. Il grande potenziale propagandistico dell'arte figurativa fu sfruttato al massimo dalle forze della Controriforma e, a Roma più che altrove, fu una gara fra pontefici, prelati, vecchi e nuovi ordini religiosi, confraternite e privati per far affrescare i propri edifici (durante il solo regno di Sisto V furono aperti sessantasei cantieri, con l'impiego di un centinaio di pittori), con una frequenza di cui solo da poco si sta indagando l'effettiva portata storica.

Estrema fiammata della maniera fu il vasto Oratorio del Gonfalone, illustrato a più mani fra il 1570 e il '75 con dodici *Storie di Cristo*, nelle quali il garbo ritmato di Bertoja si accosta alla «grazia e furia» di Marco Pino, il michelangiolismo di Raffaellino da Reggio al controllo «riformato» di Federico Zuccari, in un insieme di discontinuo livello e di sostan-

Caprarola, Villa Farnese, sala dei Sogni, soffitto. Giacomo detto il Bertoja, *Sogno di Giacobbe.*

ziale astrattezza emotiva. Più coerente il piccolo Oratorio del Crocefisso, diretto dall'amicissimo di Michelangelo Tommaso de' Cavalieri, dove il muzianesco Giovanni de' Vecchi, insieme con il Nebbia e il Cercignani, compose fra il '78 e l'84 cadenzate *Storie della Croce* con fantomatiche figure «medianiche». Ma l'esempio più tipico di pittura murale controriformata, pur nella loro piatta qualità, sono le trentaquattro atroci *Scene di martirio* illustrate in Santo Stefano Rotondo nel 1582 dal Cercignani e dal Tempesta per commissione dei Gesuiti; il loro programmatico realismo sottolineato da puntuali didascalie doveva commuovere i fedeli, che numerosissimi con devozione «et lachrimis» andavano a vedere gli affreschi come una sacra rappresentazione. Sempre per i Gesuiti, la chiesa madre del Gesù fu decorata a partire dagli anni ottanta con variata dovizia: singolari nella cappella della Passione gli eccitati affreschi eseguiti da Gaspare Celio su ideazione di padre Valeriano, accompagnati a una compassata pala del Pulzone.

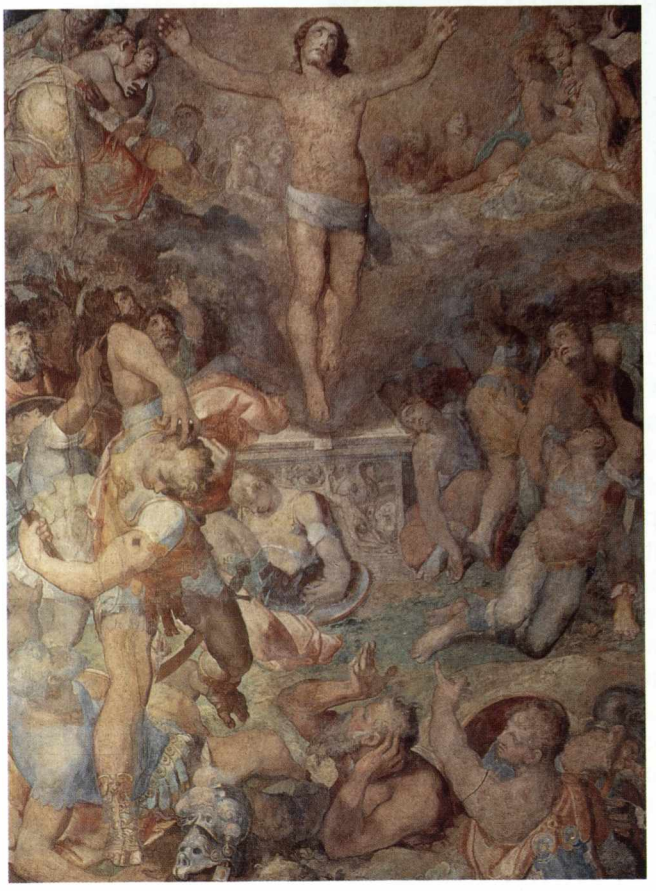
Una determinata spersonalizzazione era inevitabile nelle enormi im-

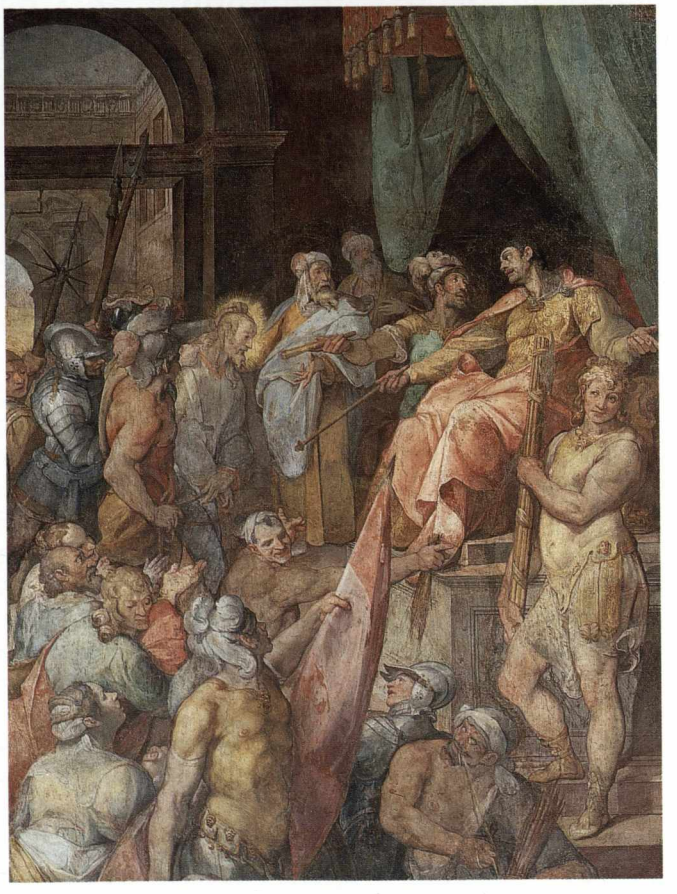


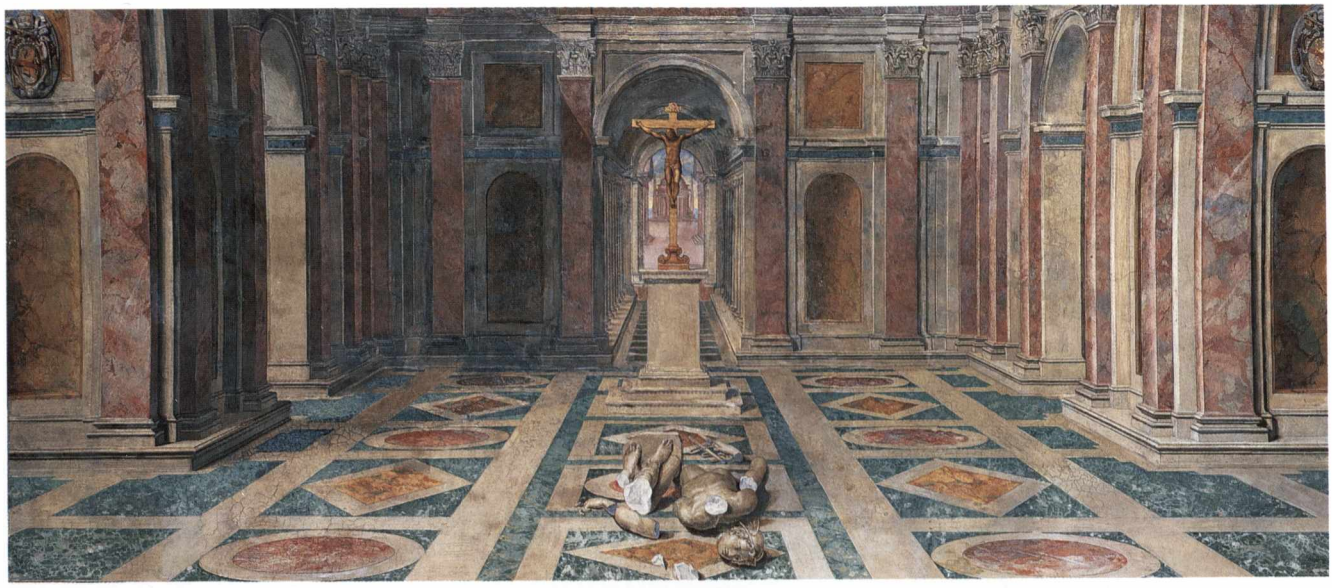
Roma, Oratorio di Santo Stefano Rotondo. Niccolò Cercignani delle Pomarance, *Scene di martirio: Martirio di san Mario.*

Roma, Oratorio di Santa Lucia al Gonfalone. Marco Pino detto Marco da Siena, *Storie di Cristo: Resurrezione.*

Roma, Oratorio di Santa Lucia al Gonfalone. Raffaellino da Reggio, *Storie di Cristo: Cristo davanti a Caifa.*





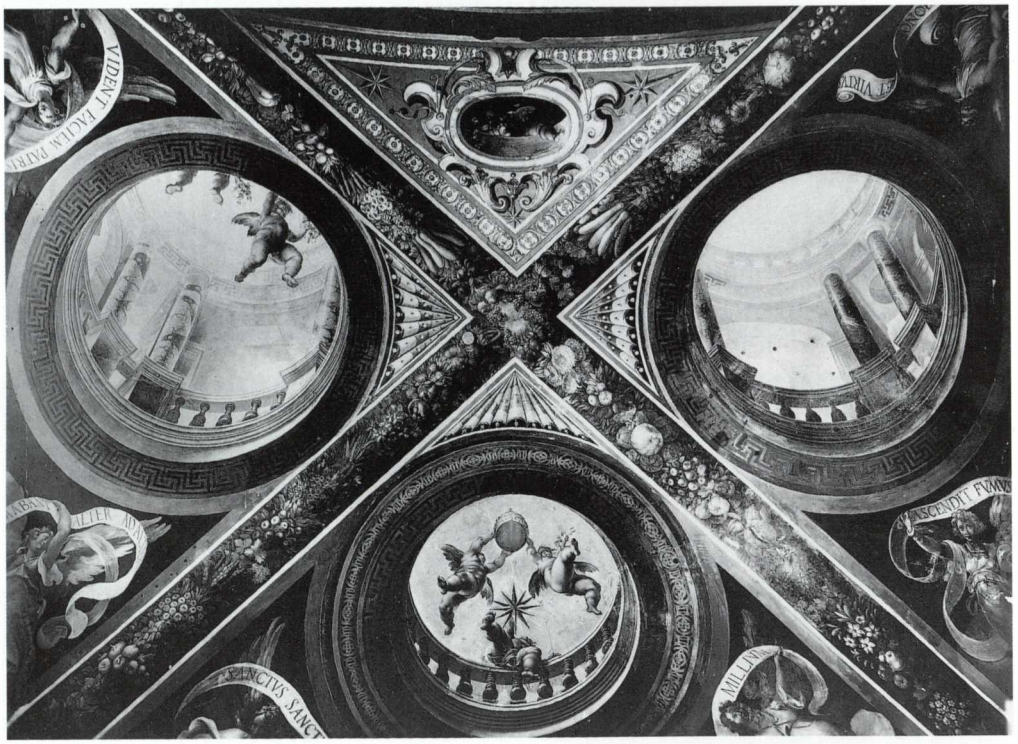


Città del Vaticano, Sala di Costantino. Tommaso Laureti, *Trionfo della Fede.*

prese decorative volute da Sisto V nell'intento di rinnovare i fasti politico-mecenateschi di Giulio II e di Leone X. «Solo lavori straordinari lo rallegravano», ma per condurne tanti e in fretta il pontefice puntò più alla omologazione che alla qualità delle esecuzioni, affidate a differenti maestranze. Queste furono tuttavia organizzate con stretta gerarchia sotto i due registi Cesare Nebbia e Giovanni Guerra: l'uno, scolaro del Muziano, responsabile dei disegni-base e della definizione iconografica, in genere suggerita da Silvio Antoniano, l'altro ideatore delle griglie dispositive e della divisione dei compiti fra i vari collaboratori. In Vaticano il sintetico e astratto *Trionfo della Fede* nella volta della sala di Costantino fu ancora opera indipendente di Tommaso Laureti, ma la Galleria della carte geografiche o la Biblioteca, così come in Laterano varie parti del palazzo o la scala Santa furono produzione dei due soci, aiutati dagli estrosi baroccizzanti Salimbeni, Lilio, Fenzoni, dal Baglione e dal Brill e da moltissimi altri artisti, ancora in via di identificazione.

Roma, Palazzo Rucellai-Ruspoli, galleria. Jacopo Zucchi, *Vesta* (soffitto, part.).

Città del Vaticano, Biblioteca, salone Sistino.
Ferraù Fenzoni, *Biblioteca Ateniese.*



Roma, San Giovanni in Laterano, sagrestia dei Canonici.
Cherubino e Giovanni Alberti, *Decorazione prospettica della volta.*

Opera pressoché esclusiva del solo Jacopo Zucchi è invece la Galleria di palazzo Rucellai, una delle poche imprese decorative private di tono profano del penultimo decennio del secolo; in essa un colto catalogo di allusive divinità mitologiche si addensa su un sofisticato partimento, che riecheggia la Sistina nella volta e moduli francesi sulle pareti, in un elitario ed estremo gran finale del Manierismo internazionale.

Con Clemente VIII e i suoi programmi per il Giubileo del 1600 si apre un nuovo fervido periodo che vede al lavoro ancora pittori sistini, come il Lilio o il Fenzoni, e altri avviati invece su differenti vie, non prive di futuro, come lo spettacolare quadraturismo dei fratelli Alberti o la compassata pittura di storia del cavalier d'Arpino. Sono ancora datati entro il '500 il soffitto del casino del cardinal Dal Monte di Caravaggio e l'inizio della galleria Farnese dei Carracci, ma la virata verso un modo nuovo di fare pittura non potrebbe essere più evidente.

Bibliografia

L'enorme bibliografia relativa alle pitture murali citate nel testo è strettamente intrecciata con quella sui singoli artisti e sulla loro opera in generale. Di essa si segnalano qui solo le voci più recenti di tipo tecnico, storico e monografico relative agli artisti e ai cicli principali, rimandando ad esse per le indicazioni bibliografiche precedenti e più dettagliate e per le fonti. Per le citazioni del Vasari ci si è valsi di G. Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori, Firenze 1568 (ed. a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-85).

1967 D. Redig de Campos, *I Palazzi Vaticani*, Bologna.

1969 A. Marabottini, *Polidoro da Caravaggio*, Roma.

1971 S.J. Freedberg, *Painting in Italy 1500-1600*, Harmondsworth.

1973 H. Roettgen, *Il Cavalier d'Arpino* (catalogo della mostra), Roma.

1974 J. von Henneberg, *L'Oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello*, Roma.

1976 A. Hayum, *Giovanni Antonio Bazzi «Il Sodoma»*, New York-Londra.

1976 R. Keller, *Das Oratorium von San Giovanni Decollato in Rom. Eine Studien seiner Fresken*, Roma.

1977 N. Dacos, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma (II ediz. Roma 1986).

1977 G. Smith, *The Casino of Pius IV*, Princeton.

1979 P. Barolsky, *Daniele da Volterra. A Catalogue raisonné*, New York-Londra.

1980 M. Calì, *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Torino.

1981 AA.VV., Le Palais *Farnèse*, Roma.

1981 M.C. Ambroson, *Painting in Rome during the Papacy of Clemente VIII (1582-1605)*, New York-Londra.

1981 I. Faldi, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Torino.

1981 M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford.

1981 AA.VV., *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione, 1543-1548* (catalogo della mostra), Roma.

1982 K. Oberhuber, *Raffaello*, Milano.

1982 J. Spalding, *Santi di Tito*, New York-Londra.

1982 J. Weistz, *Pittura e Misericordia: the Oratory of San Giovanni Decollato in Rome*, An Harbor.

1983 AA.VV., *Girolamo Siciolante da Sermoneta (1521-1575). Storia e critica*, Roma.

1983 AA.VV., *I luoghi di Raffaello a Roma* (catalogo della mostra), Roma.

1983 I. Chiappini di Sorio, *Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio*, in «I Pittori bergamaschi. Il Seicento I», Bergamo.

1983 J. Shearman, *Funzione e illusione*, Milano.

1984 AA.VV., *Aspetti dell'arte a Roma prima e dopo Raffaello* (catalogo della mostra), Roma.

1984 AA.VV., *Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano* (catalogo della mostra), Roma.

1984 AA.VV., *Raffaello in Vaticano* (catalogo della mostra), Roma.

1984 AA.VV., *Roma 1300-1875. l'arte negli Anni Santi e la città degli Anni Santi* (catalogo della mostra), Roma.

1984 T. Pugliatti, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Roma.

1985 B.F. Davidson, *Raphael's Bible. A Study on the Vatican Logge*, Londra.

1985 S.J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and in Florence*, ediz. New York.

1986 E. Borsook-F. Superbi, *Tecnica e stile: esempi di pittura murale nel Rinascimento italiano*, Milano.

1986 L. Fumi, *Il Duomo di Orvieto*, Firenze.

1986 E. Parma Armani, *Perin del Vaga. L'anello mancante*, Genova.

1987 AA.VV., *Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel cinquecento*, Roma.

1987 AA.VV., *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano.

1989 AA.VV., *Giulio Romano* (catalogo della mostra, Mantova), Milano.

1989 AA.VV., *La cappella Sistina*, Milano.

1989 L. Corti, *Vasari. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze.

1990 AA.VV., *Domenico Beccafumi e il suo tempo* (catalogo della mostra, Siena), Milano.

1990 AA.VV., *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito* (catalogo della mostra), Roma.

1990 C. Danti-M. Matteini-A. Moles, *Le pitture murali. Tecniche, problemi, conservazione*, Firenze.

1991 R.P. Ciardi-A. Mugnaini, *Rosso Fiorentino. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze.

1991 D. De Grazia Bochlin, *Bertoja, Mirola and the Farnese Court*, Bologna.

1992 D. Gallavotti Cavallero - F. D'Amico - C. Strinati, *L'arte a Roma nel secolo XVI*, Bologna.

1992 L. Mortari, *Francesco Salviati*, Roma.

1993 AA.VV., *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano.

1993 J. Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Milano.

1993 M.L. Madonna (a cura di), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura* (catalogo della mostra), Roma.

1994 AA.VV., *The Sistine Chapell. A glorious Restauration*, New York.

1994 D. Franklin, *Rosso in Italy. The italian Carrer of Rosso Fiorentino*, New Haven-Londra.

1995 AA.VV., *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte* (catalogo della mostra, Roma), Venezia.

1995 M. Faietti-D. Scaglietti Kelescian, *Amico Aspertini*, Bologna.

s.d. M.A. Romanini-C. Pietrangeli (a cura di), *Sancta Santorum*, Milano.

Giovanna Sapori

Umbria

Per questa traccia della storia della pittura murale in Umbria mi sono state utili le informazioni fornitemi dai restauratori Bruno Bruni (COOBEC, Spoleto), Giovanna Martellotti (CBC, Roma) e Paolo Virilli (TECNIRECO, Spoleto) che ringrazio per la amichevole disponibilità.

Unica opera ad affresco di Raffaello prima delle Stanze e unica opera sua rimasta a Perugia, la *Trinità e sei santi benedettini* della chiesa del monastero di San Severo (1505) nella spaziosa concezione compositiva e nella larghezza delle figure dei santi, maturate nel soggiorno fiorentino, rappresenta una fase fondamentale di quella riflessione che sarà ripresa negli studi preparatori e poi nell'affresco della *Disputa del Sacramento*. La tecnica di esecuzione è accostabile a quella del Perugino, nei modi che questi aveva già sperimentato nel ciclo del Cambio passando da una pittura compatta e preziosa (un equivalente di quella su tavola), a un *ductus* complesso e veloce, a una visibile materia cromatica dagli effetti ariosi e moderni. Le sei figure di *Santi* con cui Perugino completò molti anni dopo la decorazione della cappella (1521) di San Severo sono fra le estreme prove, ma di alta qualità, di quella pittura maestrevolmente «economica» e veloce, dai raffinati effetti del colore, liquidi, trasparenti, luminosi[1]. È il risultato finale di un processo che va di pari passo nelle tavole e negli affreschi che numerosi egli dipinse in Umbria, da Perugia a Città della Pieve, a Foligno, Montefalco, Spello, Trevi, Fontignano. Il senso della forma, il nuovo modo di rappresentazione del sacro, la tecnica, la meticolosa pratica del lavoro e l'organizzazione della bottega propri del Vannucci costituirono un solido fondamento per la fioritura di allievi, seguaci e epigoni. Nei piccoli e grandi centri, negli insediamenti isolati della montagna la civiltà dell'affresco perugino si diffonde capillarmente, così da costituire un aspetto caratterizzante di alcune aree, come si può vedere ad esempio a Spoleto[2]. Lì si stabilisce per vent'anni Giovanni di Pietro detto lo Spagna, una sorta di «purista» nutrito di Perugino, Antoniazzo e Raffaello. La intensa attività sua e dei seguaci, dalla Valnerina alla pianura spoletina, riflette nella pratica e nella organizzazione del lavoro il modello peruginesco, ma come si vede bene negli affreschi di Santa Maria degli Angeli (1516 circa) lo Spagna usa già una tecnica «a impasto».

Limitata appare invece l'eco del gusto ornamentale di Perugino, come anche di Pinturicchio; l'esempio più notevole si vede nel ciclo della cappella del Battista nel Collegio del Cambio a Perugia dipinto da Giannicola di Paolo. Fra i più autonomi seguaci del maestro, egli procede nella volta della cappella (1513-15) accostandosi a Signorelli e a Pinturicchio e poi, anche aggiornando la stesura pittorica di abbreviature e artifici, nelle *Storie del Battista* (1518-29) verso una sorta di manierismo, precoce nel contesto perugino, sollecitato da esperienze romane e fiorentine e con caratterizzazioni che evocano eccentrici come Gian Francesco Bembo e Aspertini[3]. Delle dinamiche dell'ambiente perugino fra il venti e il trenta, in parte ancora da chiarire, una traccia è da vedere anche nei frammentari affreschi staccati (1535) dal palazzo Pontani[4]. Infatti, in questa rara testimonianza della deco-

1) Sulle vicende e il restauro degli affreschi cfr. F. Santi 1979, pp. 57-64; sulla committenza: F.F. Mancini 1987[2], pp. 53-56; sull'intervento del Perugino: P. Scarpellini 1984, pp. 126-127 e 55-57.

2) Per un catalogo della pittura peruginesca si veda AA.VV. 1983.

3) G. Sapori 1979. Segni delle vivaci curiosità di Giannicola si colgono già nella predella della *Pala dei Santi Quattro* (1514, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria).

4) Cfr. F. Santi 1985, pp. 126-128, che li giudica opere di un «tardo seguace di Raffaello». Vi lavorano forse due pittori, ma lo stato di conservazione non consente un giudizio definitivo. La decorazione fu commissionata da Guglielmo Pontani, professore di diritto nello Studio perugino. Non conoscendo altri precedenti a Perugia possiamo pensare per ora che la iconografia del salone Pontani, con la *Giustizia* e i *Ritratti di giureconsulti* sia l'esempio più antico di una piccola serie che si conclude con gli affreschi del palazzo Bonucci, pubblicati da F. Santi 1985[1].

Perugia, San Severo.
Raffaello Sanzio,
Trinità e sei santi benedettini.

Assisi, Santa Maria degli Angeli.
Giovanni di Pietro detto lo Spagna, *Santi francescani.*

Perugia, San Severo.
Raffaello Sanzio, *Trinità e sei santi benedettini* (part.).

Arrone, Santa Maria Assunta.
Vincenzo Tamagni e Giovanni da Spoleto, *Storie della Vergine: Morte della Vergine.*

razione gentilizia dell'epoca un fondo melozzesco-signorelliano sembra indicare tra Marche e Romagna la componente allogena della cultura del pittore. Qualche eco poté avere a Perugia anche la presenza del Pordenone, mentre in collocazione troppo isolata per avere qualche effetto appaiono le sue opere ad Alviano: l'affresco con *Madonna e santi* nella parrocchiale (1518 circa) e i fregi nel castello[5].

La conoscenza delle opere del Raffaello romano e della sua cerchia informa le *Storie della Vergine* (1516) dipinte da Vincenzo Tamagni e da Giovanni da Spoleto in Santa Maria ad Arrone, un piccolo centro dell'Umbria meridionale. A questa diretta espressione della cultura romana, la prima vera novità rispetto alla dominante linea del peruginismo-raffaellismo,

5) La sua presenza in Umbria è legata a Pentesilea Baglioni, moglie di Bartolomeo d'Alviano che nel 1508 aveva avuto in feudo la città di Pordenone. Per la discussa datazione dell'affresco di Alviano, questione che s'identifica con quella della presenza del friulano a Roma cfr. C. Furlan 1988, pp. 19-27. Per una datazione nel secondo decennio si può aggiungere che affreschi come quelli già in San Francesco a Pordenone difficilmente possono prescindere dalla conoscenza del Raffaello di San Severo. Sui possibili echi delle opere perugine del Pordenone cfr. G. Sapori 1979, p. 63; credo ora che per l'affresco della Nunziatella a Foligno, lì riferito a Giannicola, si debba tener conto della presenza in Umbria anche di artisti come Pellegrino da San Daniele, nel 1534 ad Assisi, o come il veronese Bartolomeo Torresani (affreschi in Sant'Agostino a Narni, 1538).

Alviano, Parrocchiale. Giovanni de' Sacchis detto il Pordenone,
Madonna col Bambino e i santi Silvestro papa, Girolamo, il committente e angeli musicanti.

Perugia, Collegio del Cambio, cappella del Battista. Giannicola di Paolo, *Banchetto di Erode.*

fanno seguito a Spoleto gli *affreschi* della cappella Eroli nel Duomo e gli sgraffiti della facciata del palazzo Racani dello stesso Giovanni o di quella sorta di *alter ego* che appare allora Tommaso Bernabei. Ma il ruolo di vero intermediario spetta a Jacopo Siculo che nei suoi momenti migliori (Spoleto, Duomo: cappella Eroli; Vallo di Nera, San Giovanni: *Storie della Vergine*; Ferentillo, Santa Maria, 1543) si presenta come un equivalente di raffaelleschi come Pellegrino da Modena o Innocenzo da Imola[6].

La più importante impresa realizzata a Perugia nei decenni attorno alla metà del secolo è legata alla committenza pontificia. Nella Rocca che Paolo III fece erigere a sancire la definitiva sottomissione della città dopo la «guerra del sale» Raffaellino del Colle, Lattanzio Pagani, Cristofano Gherardi, Tommaso Bernabei, Dono Doni (l'unico umbro) furono chiamati a decorare l'appartamento del castellano. È un'impresa che, se come sembra si colloca subito dopo la conclusione dei lavori murari (1543), costituisce un precedente in piccolo e in periferia della decorazione dell'appartamento farnesiano in Castel Sant'Angelo. Perduti gli affreschi delle stanze, della loggia e della cappella nella distruzione ottocentesca della Rocca Paolina, questo nodo della cultura perugina si può ricostruire basandoci sulle opere pressocché contemporanee dipinte in Umbria dai componenti del piccolo gruppo attivo nell'appartamento, accomunati dal legame con Vasari, quasi tutti con una consolidata esperienza di frescanti[7]. Alla decorazione degli edifici pubblici perugini, promossa dai cardinali legati farnesiani Ascanio Parisani e Tiberio Crispi appartiene un *fregio* con le storie del celebre condottiero Braccio da Montone nel Palazzo dei Priori[8], la cui inscenatura può comprendersi bene soltanto se si considerano le tracce emerse nel recente restauro di una architettura illusiva dipinta sulle pareti. È possibile che questa decorazione non fosse molto diversa da quella che si vede in una sala della residenza del Crispi ad Orvieto e nel palazzo già dei Trinci e poi Pubblico a Foligno. Le *figure allegoriche* entro architetture con gli stemmi Parisani del salone del palazzo folignate sono forse opera di Lattanzio Pagani, che nel *fregio* del Palazzo dei Priori a Perugia lavorò in compagnia di almeno un altro pittore, cioè il Bernabei, e a Foligno con ogni probabilità anche con Dono Doni, cui si può riferire parte del fregio con *Storie mitologiche* proprio ora venuto alla luce. Nell'*équipe* della Rocca Paolina la personalità di maggior rilievo era Raffaellino del Colle, forte dell'esperienza di

6) Rispetto alla tendenza perugina si distinguono alcune aree come quella di Città di Castello, sulla scia di Signorelli, e quella di Orvieto dove i riflessi della pittura antichizzante di Pinturicchio, Genga, Ripanda, Pastura e di quella di Signorelli finiscono per saldarsi agli echi del raffaellismo romano (Biblioteca Alberi nel duomo, palazzi Petrucci, Benincasa e Benvenuti, opere segnalate da A. Satolli 1980, pp. 50-51; id. 1992, pp. 12-16). Sul gruppo di Arrone e Spoleto, cui sono da aggiungere alcuni affreschi in Santa Maria della Vittoria a Gubbio, cfr. G. Sapori 1980[2]. Per l'attribuzione al Bernabei delle opere spoletine cfr. M. Gori Sassoli, in «Bollettino d'arte», 1988, 47, pp. 17-34; la attribuzione da me avanzata a Giovanni da Spoleto è condivisa da F. Sricchia Santoro, in «Prospettiva», 1988, pp. 344-352. Su Jacopo Siculo: Sapori, in AA.VV. 1984, pp. 14-21. Sul raffaellismo nell'Umbria meridionale cfr. G. Sapori 1993, pp. 55-60.

7) G. Sapori 1982, pp. 27-28; F.F. Mancini 1987[1], pp. 13-22.

8) Sul fregio del Palazzo dei Priori, cfr. F. Santi 1985. Alla stessa fase decorativa appartiene forse il frammento di fregio con una scena di soggetto militare e resti di cariatidi (Perugia, Galleria Nazionale, depositi).

decoratore nella Villa Imperiale di Pesaro, collaboratore di Giulio Romano, di Vasari, di Bronzino. Della sua attività, svolta anche nelle Marche e in Toscana, restano in Umbria soprattutto pale d'altare, ma qui ci interessa ricordare almeno gli affreschi di soggetto benedettino in San Pietro a Gubbio (1540), un apice della sua fase più vasariana[9].

La loggia dell'appartamento farnesiano nella Rocca Paolina era decorata a grottesche, un genere in cui era specialista il Gherardi. Anche se non sappiamo quale fu la sua parte nella decorazione è naturale pensare che vi desse prova di quell'eleganza e invenzione che caratterizzano le decorazioni eseguite nel castello Bufalini a San Giustino e nei palazzi Vitelli alla Cannoniera e all'Abbondanza a Città di Castello. Dunque, Perugia, Foligno, Gubbio, Città di Castello e Orvieto sono i centri del nuovo gusto di narrare e di ornare, aggiornato a Roma e a Firenze, un gusto che possiamo definire farnesiano e che s'identifica con una decisiva fase di rinnovamento della pittura in Umbria[10].

Assisi, Basilica, chiesa Inferiore, cappella di Santo Stefano. Dono Doni, *Storia di santo Stefano.*

Nel prevalere del ricorso a pittori non locali una eccezione è l'iniziativa della ripresa della decorazione della basilica e del convento di San Francesco ad Assisi. Unico interlocutore dei francescani fu l'assisiate Doni, ammiratore di Vasari e del michelangiolismo fra Jacopino del Conte e Daniele da Volterra. Le *Storie di san Francesco e santa Chiara* a monocromo ocra e azzurro e i *Ritratti di personaggi dell'Ordine* (1564-70) nel chiostro di Sisto IV, un grande ciclo in gran parte deperito, illustrano una fase di rimeditazione sulla antica iconografia francescana, ma l'inclinazione arcaicizzante del Doni, evidente anche negli affreschi della cappella di San Ludovico nella Basilica, nasceva, come testimoniano fonti contemporanee, da un autentico interesse per i grandi pittori trecenteschi che avevano lavorato ad Assisi[11].

In quegli anni a Perugia l'offerta degli artisti locali era tale da favorire non solo l'arrivo sporadico di opere e artisti ma il prolungato soggiorno di pittori delle più diverse provenienze. È significativo che la decorazione del Palazzo dei Priori prosegua con il Doni, i fiamminghi van den Broeck e Scheper, il marchigiano Giovan Battista Lombardelli[12]. Sin dalla fine degli anni sessanta la moderna maniera di rappresentare e ornare era stata introdotta in città con accenti toscani da Niccolò Circignani, agli inizi della sua fortunata carriera di decoratore fra Roma e l'Umbria. Ma la vera novità fu la decorazione della sagrestia del Duomo (1573-75), opera del pesarese Giovanni Antonio Pandolfi. Negli effetti illusionistici e scenografici, nella fantasiosa combinazione di ornamenti che incorniciano le *Storie di san Lorenzo* il Pandolfi profuse tutto il repertorio degli artifici della decorazione manieristica. In lui l'estro si accompagna a un *ductus* fluido e mobilissimo e a una scaltrezza di decoratore riconducibile anche alle esperienze di lavoro negli apparati provvisori[13]. Alla fastosa decorazione della sagrestia del Duomo si possono accostare per contrasto le sintetiche *Storie degli Apostoli* della sagrestia di San Pietro di Girolamo Danti che, con un personale, ruvido impasto di maniera vasariana e michelangiolesca, emerge come l'unica autentica personalità dell'ambiente locale.

Nel corso del secolo, con il rafforzarsi del dominio papale, cresce il numero di antiche e nuove famiglie umbre che fanno fortuna a Roma nella carriera delle armi e in quella burocratica ed ecclesiatica. A questa crescita è connessa la grande diffusione della decorazione gentilizia[14]. Nell'ambito del fenomeno, che costituisce un rilevante aspetto dell'attività pittorica nell'area umbra, provincia dello Stato della Chiesa strettamente legata al clima culturale romano, spiccano per la dimensione delle iniziative almeno due casi, quello dei Vitelli a Città di Castello e quello dei Della Corgna nel territorio di Perugia. Di illustre tradizione guerriera, i Vitelli promossero un'attività edilizia e decorativa servendosi dei canali privilegiati che li legano prima

9) Cfr. G. Sapori 1977, pp. 179-180.

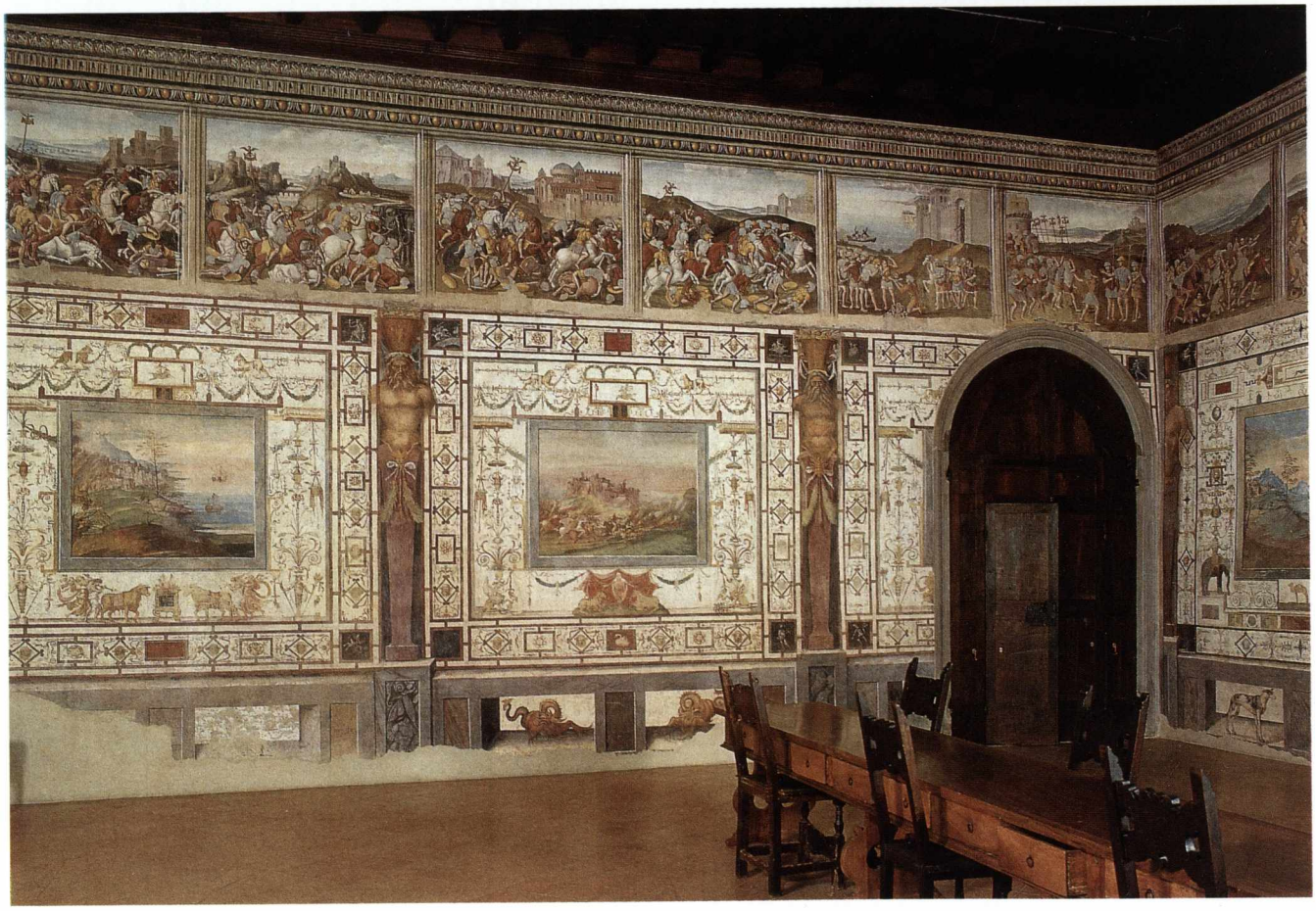
10) Sul Gherardi a Città di Castello cfr. L. Teza, «Palazzo Vitelli alla Cannoniera affreschi e graffiti», in AA.VV., 1987, pp. 41-46, 57, 72-84, 125-131 con bibliografia precedente. Sulla cultura farnesiana ad Orvieto cfr. A. Satolli 1980, pp. 50-57 e id. 1992, pp. 16-19. Le grottesche della residenza del Crispo e di quella Benvenuti a Orvieto sembrano di ambito del Gherardi.

11) Cfr. B. Toscano 1966, pp. 12-13; «Frà Ludovico da Pietralunga 1570-1580», a cura di P. Scarpellini 1982, pp. 6-9. Il Doni fu attivo come frescante anche nella Basilica di Santa Maria degli Angeli (Assisi).

12) Il Doni vi dipinge *Giulio III che restituisce a Perugia le magistrature* (1572) per il quale esiste un disegno (Roma, coll. priv.).

13) In questo senso è da notare che negli affreschi della sagrestia l'uso degli interventi «a secco» è molto limitato. Committente del Pandolfi e del Circignani a Perugia è il vescovo Fulvio Della Corgna. Sull'ambiente perugino e i suoi protagonisti cfr. G. Sapori 1981 e 1982; id. 1983.

14) Su ciò cfr. G. Sapori 1993, pp. 98-103.



Perugia, San Pietro, sagrestia.
Girolamo di Danti, *Battesimo di Saulo.*

Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Cannoniera.
Cristoforo Gherardi e aiuti, *Paesaggi e grottesche,*
Cola dell'Amatrice e bottega, *Fregio.*

Perugia, Duomo, sagrestia.
Giovanni Antonio Pandolfi, *San Lorenzo imprigionato.*

soprattutto a Firenze, e poi all'Emilia. Si è già accennato ai lavori del Gherardi che rientrano nei diretti rapporti della famiglia con il Vasari. Al suo intervento nel palazzo Vitelli alla Cannoniera si aggiunse quello di altri pittori, *in primis* di Cola dell'Amatrice, in un ciclo, dal gusto ornamentale arcaicizzante, che per ricchezza e complessità è stato giudicato un *unicum* della iconografia umanistica[15]. Paolo Vitelli, entrato al servizio dei Farnese di Parma, convoca per la decorazione (1571-73) del suo palazzo una *équipe* emiliana di cui fanno parte il Fontana, il Samacchini, il Baglione e a cui si aggiunge il Circignani[16]. I Della Corgna ornarono con egual pertinacia le loro residenze nel feudo fra Perugia e Città della Pieve, concesso dallo zio Giulio III. Nel palazzo di Castiglione del Lago lavorarono il Circignani, coltivato illustratore delle *Gesta di Ascanio della Corgna* (1574 circa) e talentoso pittore di grottesche, il Pandolfi e uno dei pittori emiliani di Paolo Vitelli, cioè lo smagliante pittore della Sala di Diana e Callisto[17].

Ma nel resto della regione, a Terni, a Orvieto, ad Amelia, ad Assisi, o in piccoli centri come Acquasparta anche la decorazione gentilizia riflette la saliente irradiazione del polo romano[18].

15) L. Teza, in AA.VV., 1987, pp. 47-71, 80-84, 114-115 e R. Cannatà, in R. Cannatà-A. Ghisetti Giavarina 1991, pp. 125-129; sull'iconografia: R. Guerrini, in AA.VV., 1987, pp. 84-112 e 116-123. La decorazione del palazzo ad opera di Gherardi (1533/34-1537), di Cola (1544-45) e dei loro collaboratori presenta ancora non pochi problemi sia cronologici che attributivi.

16) C. Rosini 1986; J. Kliemann 1987; id. 1993, pp. 81-90.

17) G. Sapori 1982; J. Kliemann 1993, pp. 90-100; G. Sapori 1994, pp. 201-233.

18) Sul ciclo di Lombardelli nel palazzo Cesi di Acquasparta cfr: G. Sapori, C. Vinti, L. Conti 1992, pp. 17-39.

Città di Castello, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, sala di Giunone. Prospero Fontana e Niccolò Cercignani, *Affreschi della volta.*

Terni, Palazzo Spada. Karel van Mander, *La strage di San Bartolomeo* (con ridipinture).

A Terni poco resta nelle chiese, martoriate dalla guerra e dai restauri, ma è emerso di recente un aspetto caratterizzante dell'attività pittorica cinquecentesca: la presenza di artisti fiamminghi, che stando a Roma avevano trovato commissioni nell'Umbria meridionale. Così arrivano a Terni Martin Stella e Gilles Congnet che dipingono nel palazzo Giocosi (1568) un'insolita decorazione a *cuirs decoupés* popolata di demoni, «grilli», scene del «mondo alla riversa».

Di qualche anno dopo è la presenza, più eclatante, del giovane Karel van Mander. La volta del salone del palazzo del conte Michelangelo Spada (1575 circa) non è soltanto l'unica opera pittorica emersa del soggiorno italiano del pittore-scrittore fiammingo. La sua singolarità concerne anche il tema iconografico, ispirato dalle convinzioni strenuamente antieretiche del committente: *Storie della battaglia di Lepanto e della strage della notte di san Bartolomeo*. Esse derivano direttamente da quelle vasariane nella sala Regia dei palazzi Vaticani – cui corrispondono anche nella distribuzione dei colori –, ridotte e adattate alla volta del palazzo ternano[19].

A Orvieto le prime indagini hanno già dato conto della ricchezza della decorazione gentilizia che fiorisce nella seconda metà del secolo. Nei palazzi e nelle ville di campagna lavorano soprattutto gli artisti chiamati da Roma per il gran cantiere del Duomo orvietano[20]. Così il gusto delle decorazioni a stucco e ad affresco è esemplato su quello romano delle grandi dimore dei Farnese, degli Este, degli Altemps. L'espressione più alta della aggiornata cultura romana importata ad Orvieto è il ciclo della villa di Torre San Severo.

Girolamo Simoncelli, ambizioso cardinale orvietano, pronipote di Giulio III, vi mise all'opera una scelta *équipe*, di cui faceva parte anche Cesare Nebbia (ma restano da individuare gli altri pittori), per raffigurare in tre stanze oltre ai temi biblici e mitologici anche il proprio oroscopo. La raffinata opera fu interrotta insieme alla costruzione con cui procedeva; ma a

19) G. Sapori 1990. Stella e Congnet dipingono anche gli affreschi di una cappella nella ex chiesa di San Domenico a Narni. I saggi di pulitura sugli affreschi del palazzo Spada, in gran parte ridipinti, mostrano che la tecnica di esecuzione non si differenzia da quella comunemente praticata dai pittori italiani. Un altro nordico esegue nel palazzo Altemps a Calvi (1569) una decorazione nel gusto di Caprarola; dei fiamminghi attivi a Perugia e in altri centri la presenza più rilevante è quella di Hendrick van den Broeck.

20) A. Satolli 1978, pp. 73-160; Id. 1980, pp. 17-222 e 1992, pp. 1-40; R.E. Porter-A. Satolli 1994.

Castiglione del Lago, Palazzo della Corgna. Pittore di Diana e Callisto, *Sala di Diana e Callisto* (part.).

Orvieto, Palazzo Monaldeschi, parete. Cesare Nebbia, *Affreschi con temi biblici e mitologici.*

illustrare la felice stagione della pittura orvietana possiamo ricordare almeno gli affreschi dei palazzi Simoncelli, Fustini, Gualterio, Clementini, Monaldeschi (Nebbia), Buzi (Lombardelli e Conti). Anch'essi riflettono la presenza di tanti artisti attivi con i loro aiuti nel cantiere del Duomo, avviato alla metà del secolo per dare nuovo ordine e decoro all'antico grandioso edificio con affreschi, stucchi, marmi, pale d'altare. La realizzazione di un progetto unitario e totalizzante fu annullata dal restauro del 1877 e, degli affreschi, restano solo progetti e fotografie. Quella del Duomo di Orvieto è la prima di una serie di iniziative decorative di edifici sacri di antica o nuova fondazione, di santuari, come quello di Mongiovino (Perugia), e di cattedrali. La veste cinquecentesca del Duomo di Spoleto fu però trasformata dall'intervento barberiniano, quella del Duomo di Foligno dal progetto di Vanvitelli; mentre agli ideali puristi del restauro ottocentesco fu sacrificata, come ad Orvieto, quella del Duomo di Todi. Qui protagonista del rinnovamento fu Ferraù Fenzoni, allora attivo a Roma, cui il vescovo Angelo Cesi aveva già affidato la illusionistica decorazione a fresco del Palazzo vescovile. Distrutti gli affreschi dell'abside, dell'impresa restano le pale d'altare e il grandioso *Giudizio Finale* della controfacciata (1596), che mise alla prova il pittore faentino, non solo per il tema iconografico, ma anche per la grande superficie della parete, affrescata, nella rapidità di esecuzione, con stesure larghe e corpose di colore[21].

Delle decorazioni tardocinquecentesche dei maggiori edifici sacri la più fastosa che ci è pervenuta è quella di San Pietro a Perugia, opera per la parte murale di una *équipe* in cui primeggia il Lombardelli. Tipico esponente della schiera di «gran pratici» formatisi a Roma nelle imprese promosse da Gregorio XIII e Sisto V, decorò anche a Perugia chiostri, absidi e cappelle con una pittura fluidissima, ricca di cangianti, mezzetinte, raffinate trasparenze. Con la decorazione di San Pietro, esempio in grande scala del gusto sistino fuori Roma, con la presenza del Lombardelli, che seguiva quelle di Circignani e Pandolfi altrettanto abili frescanti, si formò l'ultima generazione dei pittori perugini. Gli affreschi di San Fiorenzo e di San Benedetto,

21) G. Sapori, «Un crocevia sacro: Santa Maria degli Angeli», in L. Barroero, V. Casale, G. Falcidia, F. Pansecchi, G. Sapori, B. Toscano 1989, pp. 233-37.

FORTITVDINI
ERFC
INVIA VIRTVTI
NVLLA EST VIA
MOMO ACCVSATI
POSS
TV NIHIL
INVITA MINERVA

Todi, Duomo.
Ferraù Fenzoni, *Giudizio universale.*

insieme ai pochi cicli gentilizi noti, possono illustrare gli ultimi sviluppi della decorazione tardomanieristica a Perugia tra i due secoli, quando si avvia il cantiere pittorico della basilica di Santa Maria degli Angeli, nuovo crocevia della pittura in Umbria[22].

22) G. Sapori 1980[1]; B. Teodori 1981; A. Mariotti-Puerini 1981; L. Teza 1982, pp. 41-66; F.F. Mancini 1983; M.L. Moroni 1985, pp. 33-48; F. Santi 1985. Fra gli esempi della decorazione gentilizia, in gran parte in cattivo stato di conservazione, gli affreschi del palazzo Manzoni potrebbero essere opera di Giulio Cesare Angeli o di Vincenzo Pellegrini.

Bibliografia

1570-1580 Fra' Ludovico da Pietralunga, *Descrizione della Basilica di S. Francesco e di altri santuari di Assisi* (a cura di P. Scarpellini 1982, Treviso).

1966 B. Toscano, *La fortuna della pittura umbra e il silenzio sui primitivi*, in «Paragone», 193, pp. 3-32.

1977 G. Sapori, *Percorso di Raffaellino del Colle*, in «Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte», Università degli Studi di Roma. Facoltà di Lettere, Anni accademici 1974-75 e 1975-76, pp. 167-192.

1978 A. Satolli, *Quel benedetto duomo*, in «Bollettino dell'Istituto storico artistico orvietano», [1980], pp. 73-160.

1979 F. Santi, *Il restauro dell'affresco di Raffaello e del Perugino in San Severo a Perugia*, in «Bollettino d'arte», 1, pp. 57-64.

1979 G. Sapori, *Per un riesame di Giannicola di Paolo*, in «Esercizi», Rivista dell'Istituto di Storia dell'arte medioevale e moderna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Perugia, pp. 57-63.

1980[1] G. Sapori, *Notizie su Giovan Battista Lombardelli*, in «Storia dell'arte», 38-40, «Studi in onore di Cesare Brandi», pp. 277-83.

1980[2] G. Sapori, *Rinascimento tra centro e periferia: il «pittore di Francesco Eroli»*, in «Paragone», 363, pp. 3-20.

1980 A. Satolli, *La pittura dell'eccellenza. Prolegomeni ad uno studio su Cesare Nebbia nel suo tempo*, in «Bollettino dell'Istituto storico-artistico orvietano», [1987], pp. 17-222.

1981 A. Mariotti-Puerini, *Aspetti iconografici della decorazione di San Pietro a Perugia*, in «Arte e musica in Umbria tra Cinquecento e Seicento» (Atti del XII convegno di studi umbri. Gubbio-Gualdo Tadino 1979), pp. 327-340, Perugia.

1981 G. Sapori, *Perugia 1565-75: Girolamo Danti*, in «Bollettino d'arte», 11, pp. 1-12.

1981 B. Teodori, *Aspetti del baroccismo perugino: Benedetto Bandiera, Felice e Vincenzo Pellegrini*, in «Arte e musica in Umbria tra Cinquecento e Seicento» (Atti del XII convegno di studi umbri. Gubbio-Gualdo Tadino 1979), pp. 274-299.

1982[1] G. Sapori, *Perugia 1565-75: Giovanni Antonio Pandolfi*, in «Bollettino d'arte», 16, pp. 71-80.

1982[2] G. Sapori, *Artisti e committenti sul lago Trasimeno*, in «Paragone», 393, pp. 27-61.

1982 P. Scarpellini v. 1570-1580.

1982 L. Teza, *Un protagonista del tardo Manierismo perugino: Matteuccio Salvucci*, in «Esercizi», 5, pp. 41-66.

1983 AA.VV., *Pittura in Umbria tra il 1480 e il 1540. Premesse e sviluppi nei tempi di Perugino e Raffaello* (a cura di F.F. Mancini e P. Scarpellini), Perugia.

1983 F.F. Mancini, *Un documento per Federico Barocci e la cappella Coli-Pontani in Santa Maria degli Angeli*, in «Esercizi», 6, pp. 18-47.

1984 G. Sapori, *La pala di Norcia nel percorso di Jacopo Siculo*, in «Jacopo Siculo. L'Incoronazione di Norcia» (catalogo della mostra, Spoleto), pp. 14-22, Roma.

1984 P. Scarpellini, *Perugino*, Milano.

1985 M.L. Moroni, *L'iconologia di Cesare Ripa in due cicli pittorici umbri*, in «Esercizi», 8, pp. 33-48.

1985[1] F. Santi, *La Sala dei legisti Baldeschi nel palazzo Bonucci a Perugia*, Perugia.

1985[2] F. Santi, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti dei secoli XV-XVI*, Roma.

1986 C. Rosini, *Dietro la moda delle grottesche Prospero Fontana e Paolo Vitelli*, Città di Castello.

1987 AA.VV., *Pinacoteca comunale di Città di Castello. 1. I dipinti* (a cura di F.F. Mancini), Perugia.

1987 J. Kliemann, *Prospero Fontana und Mitarbeiter im Palazzo Vitelli a S.Egidio in Città di Castello. Dokumente und Zeichnungen*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1, pp. 177-194.

1987[1] F.F. Mancini, *Miniatura a Perugia tra Cinquecento e Seicento*, Perugia.

1987[2] F.F. Mancini, *Raffaello in Umbria, cronologia e committenza. Nuovi studi e documenti*, Perugia.

1988 C. Furlan, *Il Pordenone*, Milano.

1988 M. Gori Sassoli, *Di un misconosciuto raffaellesco e preteso signorelliano:Tommaso Bernabei da Cortona detto il Papacello*, in «Bollettino d'arte», 47, pp. 17-34.

1988 F. Sricchia Santoro, *Per Giovanni da Spoleto*, in «Prospettiva», 53-56, «Scritti in ricordo di Giovanni Previtali», pp. 344-352.

1989 L. Barroero-V. Casale-G. Falcidia-F. Pansecchi-G. Sapori-B. Toscano, *Pittura del Seicento. Ricerche in Umbria* (catalogo della mostra, Spoleto), Perugia.

1990 G. Sapori, *Van Mander e compagni in Umbria*, in «Paragone», 483, pp. 10-48.

1991 AA.VV., *Cola dell'Amatrice* (catalogo della mostra a cura di R. Cannatà-A. Ghisetti Giavarina, Ascoli Piceno), Firenze.

1992 G. Sapori, C. Vinti, L. Conti, *Il palazzo Cesi di Acquasparta e la rivoluzione scientifica lincea*, Perugia.

1992 A. Satolli, *C'era una volta... Soffitti orvietani del Cinquecento*, in «V Mostra Mercato Nazionale dell'Antiquariato», pp. 1-40, Orvieto.

1993 J. Kliemann, *Gesta dipinte.La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Milano.

1993 G. Sapori, *Di stanza o di passaggio. Pittura del Cinquecento in un'area umbra*, in «La pittura nell'Umbria meridionale dal Trecento al Novecento», pp. 51-103, Terni.

1994 R.E. Porter-A. Satolli, *Cesare Nebbia's work for the Palazzo Simoncelli: Drawings and frescoes*, in «The Burlington Magazine», pp. 433-438.

1994 G. Sapori, *I Della Corgna mecenati del lago* in AA.VV., «Trasimeno lago d'arte. Paesaggio dipinto paesaggio reale» (a cura di B. Toscano), pp. 201-233, Torino.

Pietro Zampetti

Marche

Non è possibile affrontare l'argomento della pittura murale del Cinquecento nelle Marche senza almeno citare due famosi affreschi che si trovano a Roma, ma che sono legati alla cultura urbinate, la *Disputa del SS. Sacramento* e la *Scuola di Atene* dipinti da Raffaello tra il 1508 e il 1511 nella Stanza della Segnatura in Vaticano. Quelle celeberrime pitture portarono a Roma la sostanza fondamentale della Rinascenza urbinate, con l'esaltazione della cultura classica e di quella cristiana. Nel Palazzo Ducale di Urbino esistono due piccoli raccolti ambienti, voluti da Federico da Montefeltro, che sono tra loro affiancati e aperti verso un androne comune, dove, sulla parete che li unisce appare, scolpita in bei caratteri lapidari, la scritta: *BINA VIDES PARVO DISCRIMINE IUNCTA SACELLA / ALTERA PARS MUSIS ALTERA SACRA DEO EST*[1].

Nel riunire in quell'unico ambiente la testimonianza della Fede cristiana ed insieme dell'antica cultura classica e laica, Raffaello aveva dunque ripreso un tema suggeritogli dall'austero, duplice tempietto del Palazzo Ducale, da quel distico emblematico.

Mancano a Urbino e nelle Marche affreschi del Sanzio, a meno che non gli spetti quell'aurorale dipinto della *Madonna col Bambino*, così imbevuto di luce pierfrancescana, che si trova in una stanza di Casa Santi[2]. La più complessa testimonianza della cultura figurativa legata alla Corte ducale rimane il ciclo di affreschi che ornano le sale della Villa Imperiale sul colle San Bartolo nei dintorni di Pesaro, frutto di una civiltà diversa, complessa e contraddittoria, qual è quella della Maniera[3].

A quell'impresa coordinata da Gerolamo Genga collaborarono, tra la fine del terzo decennio del Cinquecento e i primi del successivo, numerosi artisti, tra i quali Dosso Dossi, Raffaellino del Colle, il Bronzino, tutti impegnati a esaltare le imprese di Francesco Maria della Rovere. L'«Imperiale» divenne modello di villa rinascimentale, tenuto certamente presente dagli Zuccari, quando vennero chiamati dai Farnese a decorare quella di Caprarola.

Ideatore di quella struttura architettonica e paesistica certamente legata a precedenti romani, il Genga ha inteso creare un dialogo tra spazi ambientali e spazi naturali, senza soluzione di continuità. In quest'opera la presenza di Dosso Dossi, aiutato dal fratello Giovan Battista, ebbe una importanza fondamentale per la soluzione scenografica di un ambiente aperto verso l'esterno con la visione di un illusorio paesaggio e con continui riferimenti alle mitologiche presenze di divinità agresti. Nel complesso l'«Imperiale» accoglie esperienze protomanieristiche di diversa estrazione, con evidente richiamo a pitture murali romane, come quelle allegoriche della *Carità tra la Fede e la Speranza*, probabile opera di Francesco Menzocchi e l'altra di Raffaellino del Colle, raffigurante *Re Mida tra Vizi, Verità e Penti-*

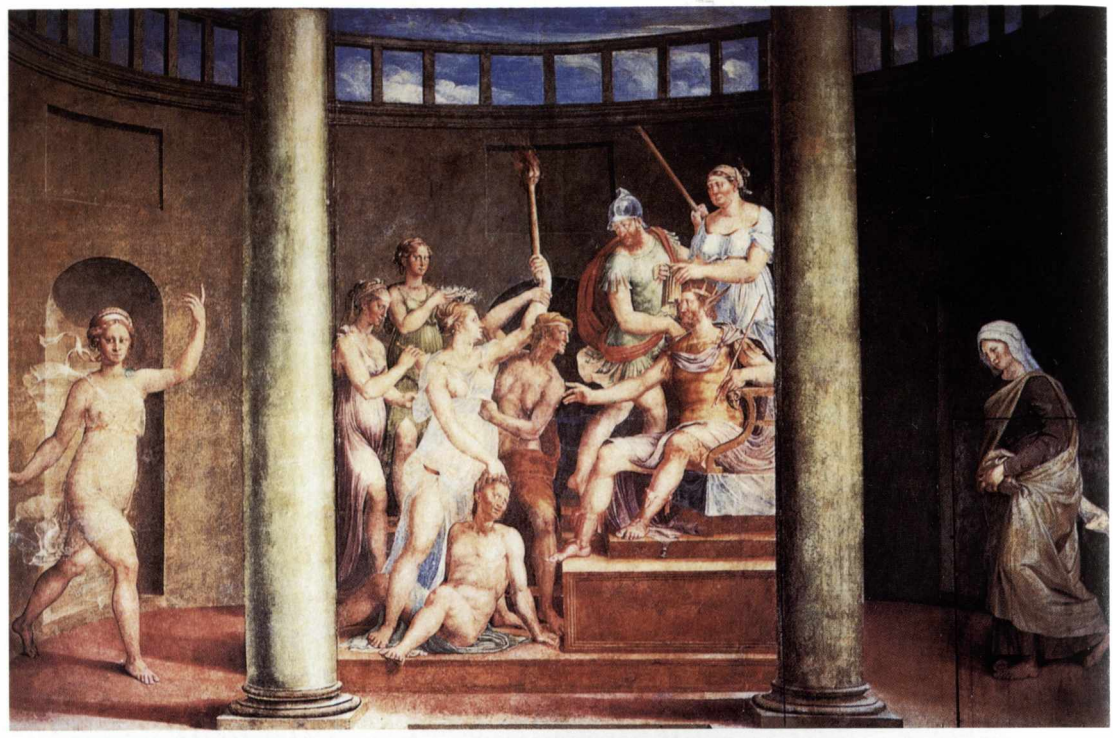
1) P. Rotondi 1950, I, pp. 357 e sgg. Analizzando la parte del Palazzo Ducale dove si trovano la cappella del Perdono e il Tempietto delle Muse, il Rotondi non esclude che possa avervi lavorato il giovane Bramante. Vorrei qui far notare, proprio per sottolineare certe affinità culturali che legavano le Corti di Urbino e Camerino, che Gerolamo di Giovanni nella *Annunciazione* (Camerino, Civica Pinacoteca) colloca la Vergine Annunziata in un ambiente che ad evidenza ripete quasi puntualmente spazi e decorazione della cappella del Perdono. Dipinto e architettura dovrebbero risalire all'incirca allo stesso periodo, verso il 1470, o non molto dopo.

2) L'affresco, purtroppo mal conservato, anche se ben restaurato, è generalmente assegnato a Giovanni Santi. Mi sembra tuttavia più giusto restituirlo al figlio, secondo un

Recanati, San Domenico.
Lorenzo Lotto,
San Vincenzo Ferreri in gloria,
(affresco staccato).

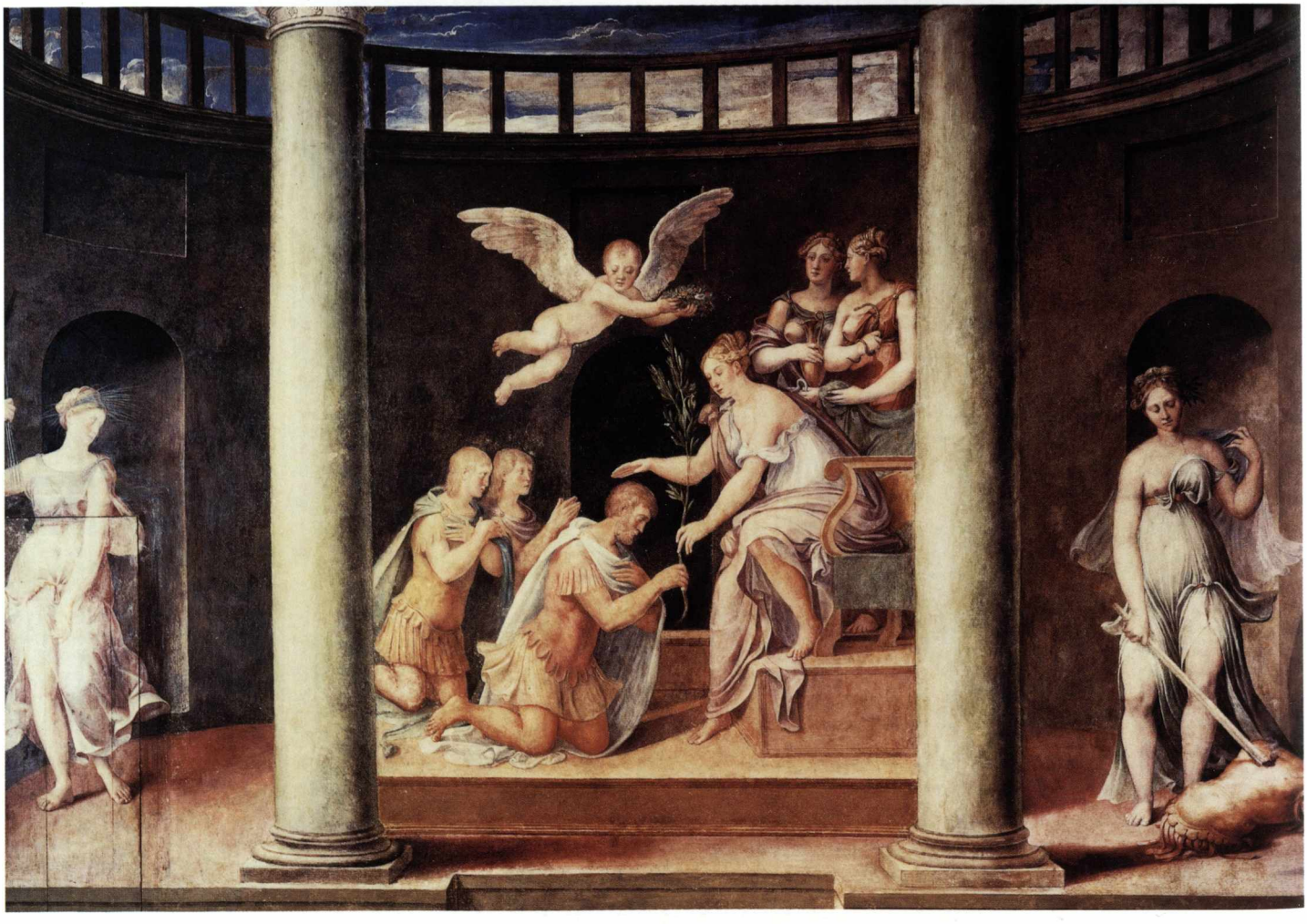
parere espresso già dal Longhi, proprio per la purezza del segno e la sensibilità verso la luce, infine per l'assonanza che la figura della Vergine rivela con la *Madonna dell'Annunciazione* della predella della pala del Perugino del 1497 (Fano, Santa Maria Nuova) dove la critica è propensa a riconoscere la mano del giovane Raffaello.
Sul problema si veda: A. Padoa Rizzo 1983, pp. 205-218; P. Zampetti 1989, II, p. 111. È sfuggito alla maggioranza degli studiosi che la *Madonna* di Casa Santi riprende iconograficamente un tema già svolto da Lorenzo Salimbeni negli affreschi dell'Oratorio di San Giovanni, dinnanzi al quale il giovanissimo Raffaello dovette a lungo soffermarsi.

3) Sugli affreschi dell'Imperiale di Pesaro: P. Dal Poggetto 1983, pp. 381-397; I. Kliemann 1993, pp. 21-28.



Pesaro, Villa Imperiale, sala della Calunnia.
Raffaellino del Colle,
Re Mida consigliato dai Vizi, La Verità e il Pentimento.

Pesaro, Villa Imperiale.
Raffaellino del Colle,
Glorificazione di Francesco Maria I della Rovere, La Pace e l'Abbondanza.



Ascoli Piceno,
Convento dei Conventuali.
Cola dell'Amatrice,
Storie dell'Antico Testamento.

mento. Quest'ultimo aveva già partecipato alla decorazione delle Logge Vaticane, prima di allontanarsi da Roma, nel '27, a causa del Sacco dei Lanzichenecchi di Carlo V.

L'opera di Raffaellino cade tra il '30 e il '32. Egli continuò la sua attività nel territorio marchigiano, diventando il più autorevole promotore di cultura raffaellesca, estesa alla ceramica, prodotta nell'alta valle del Metauro.

Nelle Marche compare anche un artista estroso ed errabondo, Amico Aspertini, al quale nel 1969 il Venturoli assegnava alcuni affreschi nel Castello di Gradara, dove è raffigurata una *Scena di battaglia* particolarmente intensa e drammatica. Sempre a lui, secondo una indicazione del Dania, va riferita la decorazione della saletta detta del Corpo di Guardia, a piano terra del bel palazzo rinascimentale del cardinale Bonafede a Monte San Giusto (il prelato che appare in preghiera nella *Crocefissione* di Lorenzo Lotto sull'altar maggiore della chiesa di Santa Maria, nei pressi di quel palazzo)[4]. Ad Ascoli Piceno lasciano larga testimonianza due pittori partecipi di culture diverse: l'uno è Cola dell'Amatrice, molto attivo nella città anche come

4) Sull'Aspertini: R. Longhi 1934, pp. 60-62; C. Volpe 1960, pp. 165-173; L. Dania 1967, p. 6; P. Venturoli 1969, pp. 417-439; F. Arcangeli 1970, pp. 33-38; R. Varese 1981, pp. 86-89; G. Angelucci 1987. Recentemente Fabio Mariano (1995) ha assegnato il palazzo Bonafede a Baccio Pontelli.

Ascoli Piceno, Episcopio. Marcello Fogolino, *Episodi della Vita di Mosé.*

architetto. A lui si debbono affreschi con *Storie dell'Antico Testamento*, che si trovano nel Convento dei Padri Conventuali, ivi raccolti e depositati da un oratorio andato distrutto[5].

In una sala del Palazzo Vescovile, Marcello Fogolino, pittore veneto di origine friulana, affrescava, poi, alcune *Storie di Mosè*, portando nel mondo ascolano l'eco della grande pittura veneta. La sua opera è strettamente legata a quella compiuta nel Castello del Buon Consiglio a Trento, dove s'era impegnato accanto a Dosso Dossi e a Gerolamo Romanino, sensibile particolarmente al fascino di quest'ultimo. La sua presenza nella città marchigiana discende dalle vicende del Concilio, cui aveva partecipato il Vescovo Ravelli, che al suo rientro lo chiamò per rinnovare nel proprio palazzo gli splendori del Castello del Buonconsiglio.

Gli affreschi ascolani confermano le qualità di artista composito del Fogolino e il suo spirito narrativo, portando nella città marchigiana il gusto del colore, quasi un'eco del fare giovanile di Tiziano e dello stesso Pordenone. Nella complessa vicenda delle presenze venete nelle Marche, il Fogolino costituisce un fatto a sé, senza lasciare traccia nell'opera di pittori attivi nella

5) Su Cola dell'Amatrice: F. Zeri, 1971 (Diari di Lavoro); M.R. Valezzi, 1981 (in «Lorenzo Lotto nelle Marche»); P. Zampetti 1989, pp. 405, 406, 411-421; R. Cannatà-A. Ghisetti Giavarina 1991.

Loreto, Palazzo Apostolico. Pellegrino Tibaldi, *Decapitazione del Battista.*

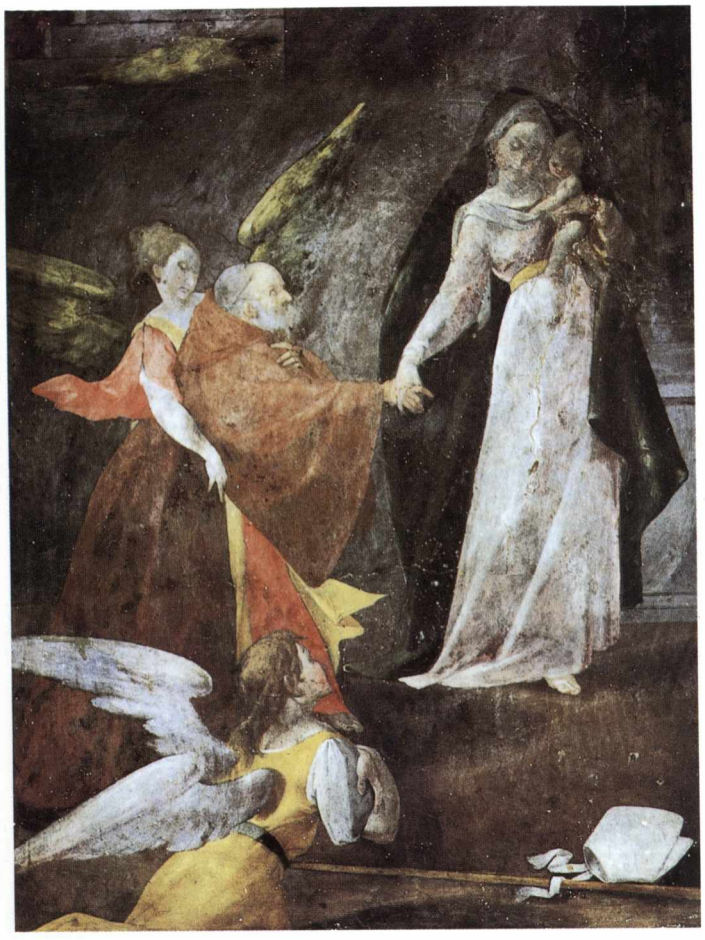
zona[6], quale lo stesso Cola dell'Amatrice (attento ai fatti di Roma) e Vincenzo Pagani, entrambi in giovinezza, aperti alle indicazioni del Crivelli.

Attorno alla metà del secolo s'impone quasi all'improvviso la personalità di Pellegrino Tibaldi, chiamato nelle Marche dal cardinale d'Augusta, che aveva scelto Loreto quale luogo per testimoniare la sua fedeltà alla Chiesa di Roma, affidando al pittore bolognese la decorazione di una cappella, dedicata a San Giovanni Battista, nella parte absidale della Basilica. Questi raggiunse Loreto nel '54: la sua documentata attività lauretana, legata anche a quella anconetana, ebbe una grande importanza per la cultura della regione, che con la sua presenza tornava ad essere al centro di eventi di grande rilevanza e d'avanguardia. Nel '54 egli venne a trovarsi faccia a faccia con il vecchio Lorenzo Lotto e ne rimase colpito, se è sua, come io credo, quella pala con il *San Cristoforo,* del Museo Diocesano di Jesi, finora assegnata erroneamente ad Ercole Ramazzani, e recentemente apparsa in una mostra lauretana con il suo nome.

In quest'opera, raffigurante la leggenda del Traghettatore del Cristo, il precedente del Lotto, viene tradotto in termini michelangioleschi. La cappella di San Giovanni Battista fu da lui decorata tra il gennaio del '44 e il luglio del '45. Il Vasari nelle «Vite» (ed. del 1568) ne dà un'esauriente descrizione.

Di quella complessa descrizione, purtroppo distrutta nel corso dei rifacimenti, cui la chiesa andò sottoposta nella seconda metà del secolo scorso, sono rimasti alcuni affreschi staccati e ridotti a poco più che larve. Spettrali sono le figure, bellissime, delle ancelle spaventate alla vista del *San Giovanni decollato* e l'episodio della *Predica alle turbe*: due capolavori, impossibili a concepirsi senza le meditazioni sui testi della Sistina. E alla Sistina si rifaceva, come lo stesso Vasari aveva ben capito, la volta del Salone della Loggia dei

6) Gli affreschi ascolani del Fogolino sono stati pubblicati da G. Martini 1962, I, pp. 3-14; si veda inoltre *Marcello Fogolino* nel Catalogo «Lorenzo Lotto nelle Marche», 1981, pp. 396-403, con ampia bibliografia sugli affreschi in questione e su tutta l'opera del Fogolino. (S. Salvadori).



Vestignano di Caldarola, San Martino.
Simone De Magistris, *Assunta.*

Fabriano, San Benedetto, abside.
Simone De Magistris, *Storie di san Silvestro: san Silvestro soccorso dalla Madonna.*

Mercanti ad Ancona, di cui ormai rimangono solo qualche fotografia e pochi resti di pittura, dopo i danni dei bombardamenti del 1944. Anche gli affreschi del palazzo Ferretti in parte ridipinti, in parte perduti, stanno a ricordare un'attività solo in parte testimoniata dalla gran pala del *Battesimo* che il Tibaldi aveva eseguito per la chiesa di Sant'Agostino[7] poi sconsacrata e semidistrutta, di cui rimane integro solo il bellissimo portale di Giorgio da Sebenico ed altri.

Del fervore che indubbiamente ha caratterizzato l'attività pittorica nella seconda metà del Cinquecento, resta oggi ben poco, tenendo conto delle immani devastazioni e perdite subite dal patrimonio di questo territorio. Del Barocci non c'è traccia di affreschi, essendo i suoi dipinti marchigiani tutti su tela; e tanto si può dire anche dell'altro grande, attivo nella seconda metà del secolo: alludo ad Andrea Lilli che, noto come frescante a Roma, ha lasciato un ciclo di affreschi ormai perduto nella chiesa di San Francesco ad Alto in Ancona, ed altri ormai poco leggibili, nella volta di San Gregorio Magno ad Ascoli Piceno.

Privi di affreschi di questi due massimi artisti, ci rimangono delle efficaci, anzi sorprendenti, testimonianze del terzo «grande» marchigiano operoso nel corso della seconda metà del secolo, per raggiungere gli inizi del successivo. Alludo a Simone De Magistris, appartenente a una famiglia di pittori di Caldarola, nel maceratese, legati a Lorenzo Lotto. Giovane ancora, ma già educato alla pittura, il 10 agosto del 1553, egli fu «posto a star con meco» come annota il Lotto nel suo «Libro di Spese», per imparare il mestiere, su iniziativa di Durante da Caldarola e Giovanni Andrea De Magistris, rispettivamente zio materno e padre del giovane. Ma ben presto, a Loreto, Simone abbando-

7) Sull'opera marchigiana di Pellegrino Tibaldi, oltre al Vasari e al Malvasia, si vedano A. Ricci 1834, II, pp. 20, 21 e sgg. 94, 95, 96, 97, 98, 99; G. Briganti 1945; M. Massa 1987, I, pp. 43-51; P. Zampetti 1995, pp. 225-230; inoltre v. la scheda relativa al *San Cristoforo*, attribuita al Tibaldi, nel catalogo della mostra «L'Iconografia della Vergine di Loreto», Loreto, 1995, pp. 112-113. Gli affreschi raffiguranti le *Storie di Giuseppe l'Ebreo*, strappati negli anni '30 dal palazzo Ferretti di Ancona, poi scomparsi si trovano oggi in mani private (Foto Archivio Fotografico Nazionale, Roma).

Recanati, Asilo dell'Assunta.
Federico Zuccari,
Natività di Maria.

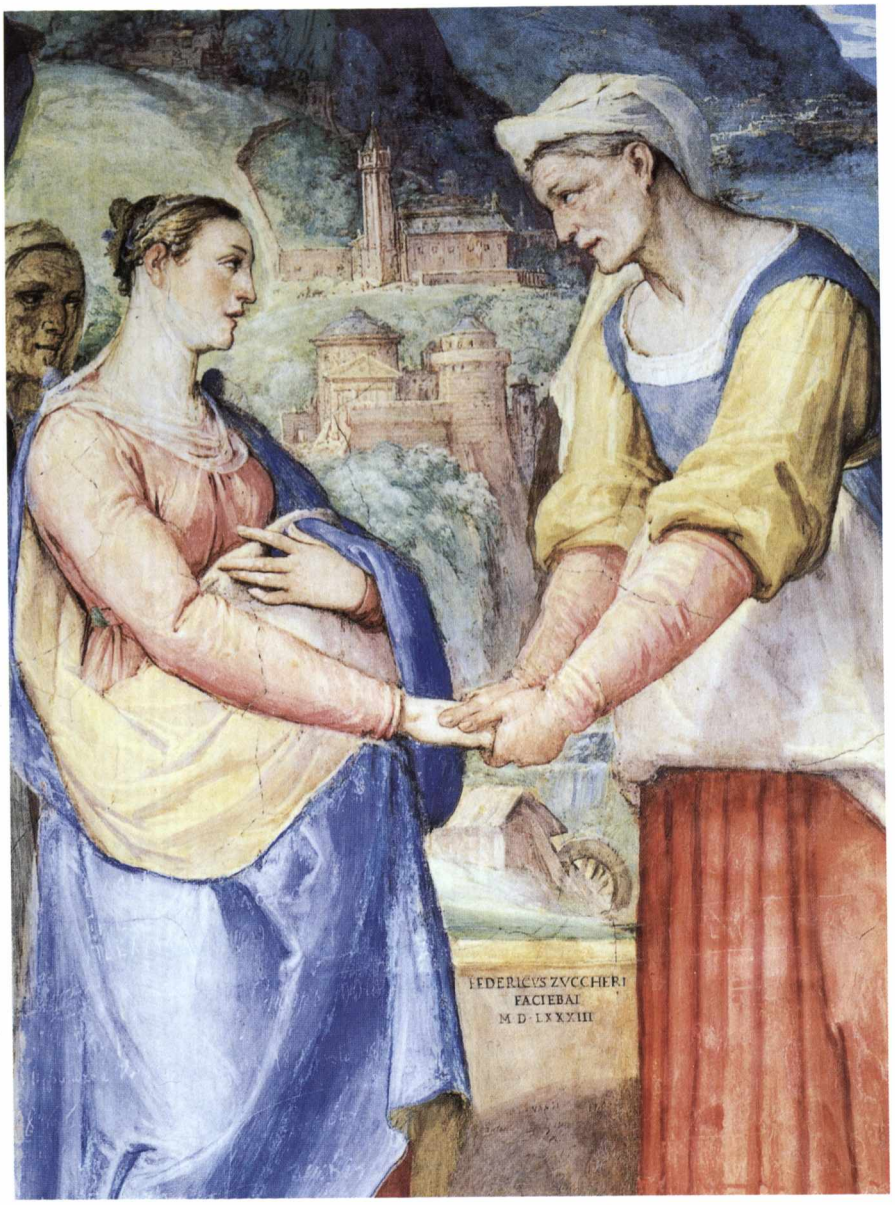
nava il Lotto, evidentemente attratto dal Tibaldi impegnato ad affrescare all'interno della Basilica lauretana la cappella di San Giovanni Battista. Dava quindi inizio ad una attività intensa, di cui restano molte tele e una serie di affreschi, punti di riferimento per seguirne la continua rivoluzione formale: da quelli di Matelica, cappella della Passione, a San Francesco, dove è evidente l'influenza romana nella decorazione a «grottesche», a quelli absidali del Santuario di Macereto; ad altri, bellissimi, nella chiesa rurale di San Martino a Vestignano, isolata in una località montana. Partendo dalle decorazioni delle Logge Vaticane, egli raffina la propria pittura, arricchita di complesse esperienze sull'eco dell'influenza del Lotto, sempre in lui riaffiorante; poi raggiunge un linguaggio espressivo, libero, a colpi di colore accostati; per esprimersi infine con commovente umanità nelle *Storie di san Romualdo*, affrescate nell'abside di San Benedetto a Fabriano, che purtroppo vanno spegnendosi a causa dell'umidità che inquina la parete[8].

A Loreto, sullo scorcio del secolo, Federico Zuccari decorava la cappella dei Duchi di Urbino, con *episodi della vita della Vergine* entro specchi ad affresco alternati a raffigurazioni in stucco anche a tutto tondo. Lo Zuccari lascerà anche testimonianza della sua pittura a Recanati, in alcuni ambienti oggi adibiti ad asilo, dove è visibile una solenne interpretazione della *Natività della Vergine*. La sua arte testimonia una cultura ben diversa da quella di Simone De Magistris, portato, sulla spinta di svariate esperienze, a un rinnovamento espressivo in anticipo sulle novità che ben presto giungeranno nella regione con la presenza del Gentileschi[9].

8) Sui pittori di Caldarola e particolarmente su Simone De Magistris si veda il «Libro di spese diverse» di Lorenzo Lotto esistente nell'Archivio della Santa Casa di Loreto, edito a cura di P. Zampetti 1969, p. 173. Ecco il testo completo dell'annotazione del Lotto: «Adì 10 agosto 1553. Simone fiol de mastro Joan Andre depintor da Caldarola, posto star con meco per garzone de servicij e bisogni mei e perfetione de casa, etiam de l'arte, per imparar a bona fede senza altro fato né obbligo, fino che patre venga a parlar con mecco et fu per mezzo del parente loro a torlo: mastro Durante pictor da Caldarola!» Accanto a questa memoria il Lotto aggiunge la seguente nota: «Stette 8 dì». Proprio la brevità del periodo passato con Lotto fa pensare che il giovane Simone, allora quindicenne, sia stato attratto dal Tibaldi, impegnato nella decorazione della cappella di San Giovanni Battista nella basilica lauretana. Su Simone De Magistris si veda P. Zampetti 1978-79; id. 1985, pp. 175-183; L. Arcangeli 1987, pp. 360-361; P. Zampetti 1989, II, pp. 452-466.

9) Sugli Zuccari: B. Cleri 1983, con precedente bibliografia.

Bibliografia



Loreto, Basilica, cappella dei Duchi di Urbino. Federico Zuccari, *Visitazione* (particolare con firma e data).

1834 A. Ricci, *Memorie storiche delle arti degli artisti della Marca anconetana*, II, Macerata.

1934 R. Longhi, *Officina Ferrarese*, pp. 60-62, Roma.

1945 G. Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma.

1950 P. Rotondi, *Il Palazzo Ducale di Urbino*, I, p. 357 sgg., Urbino.

1960 C. Volpe, *Alcune schede per l'Aspertini*, in «Arte antica e moderna», pp. 165-173.

1962 G. Martini, *Un incontro imprevedibile: Il Fogolino ad Ascoli Piceno*, in «Antichità Viva», I, pp. 3-14.

1967 L. Dania, *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, p. 6, Milano.

1969 P. Venturoli, *Amico Aspertini a Gradara*, in «Storia dell'Arte», pp. 417-439.

1970 F. Arcangeli, *Natura ed espressione*, pp. 33-38, Bologna.

1971 F. Zeri, *La sortita anticlassica di Cola dell'Amatrice* in «Diari di lavoro», I, pp. 74-78, Bergamo.

1978-79 P. Zampetti, *Simone De Magistris, una ricerca sulla pittura marchigiana nella seconda metà del secolo XVI*, Università degli studi, Urbino.

1981 S. Salvadori, *Marcello Fogolino*, in «Lorenzo Lotto nelle Marche, il suo tempo, il suo influsso» (catalogo della mostra), pp. 396-403, Firenze.

1981 M.R. Valezzi, *Nicola Filotesio detto Cola dell'Amatrice*, in «Lorenzo Lotto nelle Marche, il suo tempo, il suo influsso», pp. 156-162, Firenze.

1981 R. Varese, *Amico Aspertini*, in «Lorenzo Lotto nelle Marche, il suo tempo, il suo influsso» (catalogo della mostra), pp. 86-89, Firenze.

1983 B. Cleri, *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche* (catalogo della mostra), Sant'Angelo in Vado.

1983 P. Dal Poggetto, *Il cantiere della Villa Imperiale*, in «Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello», pp. 381-387, a cura di M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto e P. Dal Poggetto, pp. 205-218, Firenze.

1985 P. Zampetti, *Simone De Magistris*, in «Andrea Lilli nella pittura delle Marche tra '500 e '600»; pp. 175-183, Ancona.

1987 G. Angelucci, *La Stanza del Vescovo Niccolò Bonafede*, Monte San Giusto.

1987 L. Arcangeli, *La Pittura del '500 nelle Marche*, in «La pittura in Italia. Il Cinquecento», I, pp. 360-361, Milano.

1987 M. Massa, *Appunti per una nuova cronologia di Pellegrino Tibaldi*, in «Notizie da Palazzo Albani», I, pp. 43-51.

1989 P. Zampetti, *Pittura nelle Marche*, II, Firenze.

1991 R. Cannatà-A. Ghisetti Giavarina, *Cola dell'Amatrice*, Firenze.

1993 I. Kliemann Gesta dipinte, *La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo (Mi).

1995 F. Mariano, *Architettura nelle Marche*, Firenze.

1995 P. Zampetti, *Lotto e Tibaldi a Loreto*, in «Iconografia della Vergine di Loreto» (catalogo della mostra), pp. 225-230, Loreto.

Daniele Benati

Emilia e Romagna

Ferrara, Pinacoteca.
Amico Aspertini,
Scena di stregoneria.

La fine della signoria bentivolesca (1507) è suggellata a Bologna dalla distruzione del palazzo di Giovanni II, la *domus jocunditatis* cantata dagli umanisti, dove era stato attivo, in qualità di frescante, Francesco Francia. Tra il 1505 e il 1506 lo stesso Francia, insieme a Lorenzo Costa, Amico Aspertini, Cesare Tamaroccio e, forse, Giovan Battista Ramenghi (il Bagnacavallo senior), affresca la cappella di Santa Cecilia annessa al complesso agostiniano di San Giacomo. Figura di straordinario rilievo, di cui già Vasari seppe cogliere la valenza «moderna», egli interpreta, con il nitido classicismo delle sue raffigurazioni, i gesti rallentati dei personaggi e le sottigliezze ottiche dei «lontani», una faccia della sofisticata civiltà «cortigiana», di cui Amico Aspertini, portatore del nuovo gusto archeologico imperante a Roma, esprime l'altro versante, iper-colto e dunque sottilmente decadente, per non dire anticlassico nell'uso ridondante di un repertorio che pure attinge all'antico. Secondo uno schema che risale a Schifanoia ma che ora è utilizzato con nuova eleganza e finezza, le pareti della cappella sono compartite da eleganti pilastri decorati con motivi anticheggianti, oltre i quali si dispongono gli *episodi della vita di santa Cecilia*. Anche le scritte esplicative apposte sull'architrave si adeguano alla sontuosità dell'ambiente utilizzando caratteri capitali romani dorati su fondo nero: la nuova voga della pittura antica, studiata a Roma nelle «grotte», emerge anche da questo particolare. Al di là delle propensioni dei singoli l'insieme si legge poi nella sua valenza spiccatamente cortese, che stimola gli artisti a cogliere le colte implicazioni letterarie del racconto e dunque a scioglierlo secondo ritmi fluidi ed eleganti (Costa, Francia) o a stiparne gli episodi di invenzioni e dettagli stravaganti che li aggettivano sontuosamente (Aspertini).

Il vero genio della situazione non solo bolognese ci appare ora Amico Aspertini, artista la cui attività fa da cerniera tra gli atteggiamenti profondamente diversi che segnano il Quattrocento e il Cinquecento: scampato a Lucca dopo la caduta della signoria bentivolesca, egli accoglie, negli affreschi per Pasquino Cenami in San Frediano (1508-9), suggerimenti dal mondo nordico (Dürer) e da quello veneziano (Giorgione), avviando una meditazione che, mentre gli assicura una posizione di spicco, lo isola nel panorama locale, ormai tutto preso dalle nuove mode centro-italiane[1].

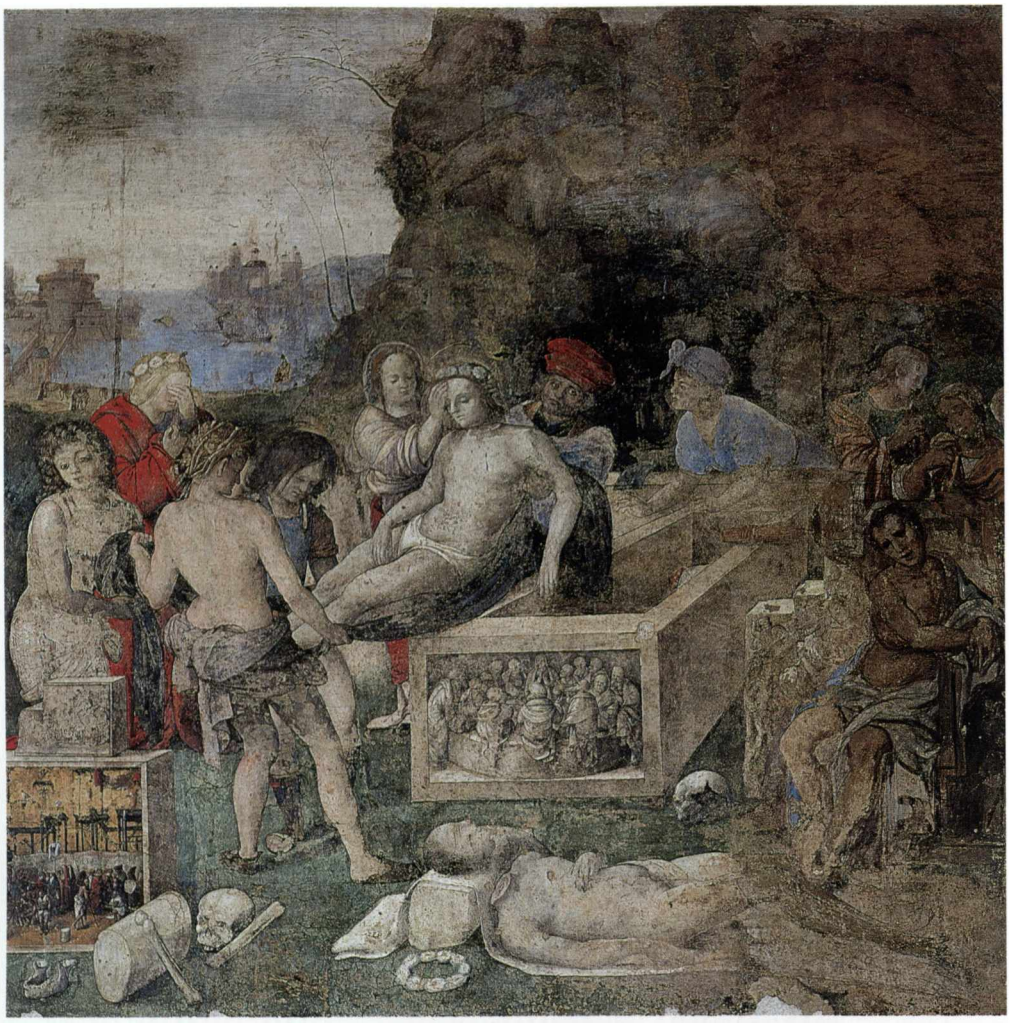
In Emilia tali novità (che si riassumono nei nomi di Raffaello e di Michelangelo) si affacciano con prepotenza, ma senza univocità di risultati, entro un tessuto multiforme, forte di convenzioni ormai sedimentate. L'attività parmense di Antonio Allegri da Correggio costituisce un termometro molto sensibile: educato a Mantova accanto al vecchio Mantegna, aveva esordito in costumi anticheggianti negli oculi del portico albertiano di Sant'Andrea e risentito poi delle novità veneziane attraverso le sperimentazioni degli artisti attivi tra Mantova e Cremona entro il secondo decennio del secolo. Gli affre-

1) M. Faietti-D. Scaglietti Kelescian 1995.

Bologna,
Oratorio di Santa Cecilia.
Francesco Raibolini
detto il Francia,
Nozze di Santa Cecilia e Valeriano.

schi eseguiti a illustrazione di un programma esoterico di difficile comprensione nella camera della badessa in San Paolo a Parma (circa 1519) rappresentano il superamento di una dolorosa crisi espressiva manifestata negli anni precedenti e che il Correggio risolve, come ebbe a dimostrare Longhi[2], grazie alla conoscenza probabilmente diretta dell'opera di Raffaello: se settentrionale è il repertorio decorativo adottato (il grande ombrello di verzura che copre la volta deriva ancora dalla *Madonna della Vittoria* di Mantegna), già raffaellesco è il senso della forma che modella i finti bassorilievi alla base del soffitto e i putti con gli attributi di Diana cacciatrice che occhieg-

2) R. Longhi 1958. Sull'iconografia della Camera di San Paolo resta classico lo studio di E. Panofsky 1961. Su Correggio cfr. inoltre C. Gould 1976.



Bologna, Oratorio di Santa Cecilia. Amico Aspertini, *Seppellimento di san Valeriano.*

Parma, Monastero di San Paolo, Camera della Badessa. Antonio Allegri detto il Correggio, *Affreschi della volta.*

giano aldilà degli oblò aperti tra le fronde nella volta. Di segno personale è però la resa delle epidermidi come attraverso un dorato pulviscolo atmosferico, che costituisce fin d'ora il tratto meglio caratterizzante della poetica correggesca e ne sigla l'estrazione invincibilmente «padana».

L'aspetto più significativo dell'esperienza dell'Allegri è rappresentato dalla decorazione delle due cupole di San Giovanni Evangelista e del Duomo, che lo obbliga a ricercare soluzioni per le quali mancavano adeguati precedenti. Egli rifiuta l'elemento architettonico, utilizzato finora (Cossa, Melozzo, lo stesso Raffaello) come impalcatura prospettica per le figure, e si affida a un illusionismo più sottile che, come ha chiarito John Shearman[3], si alimenta anche sulla pratica degli apparati festivi e delle sacre rappresentazioni, delle quali rimane ampia testimonianza attraverso gli scrittori coevi. La corona degli apostoli tra le nubi nella prima delle due cupole, quella di San Giovanni (1520-22), può ben dirsi raffaellesca, dipendendo dalla disposizione della gloria celeste nella *Disputa del Sacramento*, dove alle nuvole era affidata la stessa valenza architettonica; ma la leggera sfasatura, rispetto al centro della volta, del *Cristo risorto* che si libra in controluce e con un ardito scorcio obbedisce a un intento illusionistico che tiene conto del punto di vista dell'osservatore.

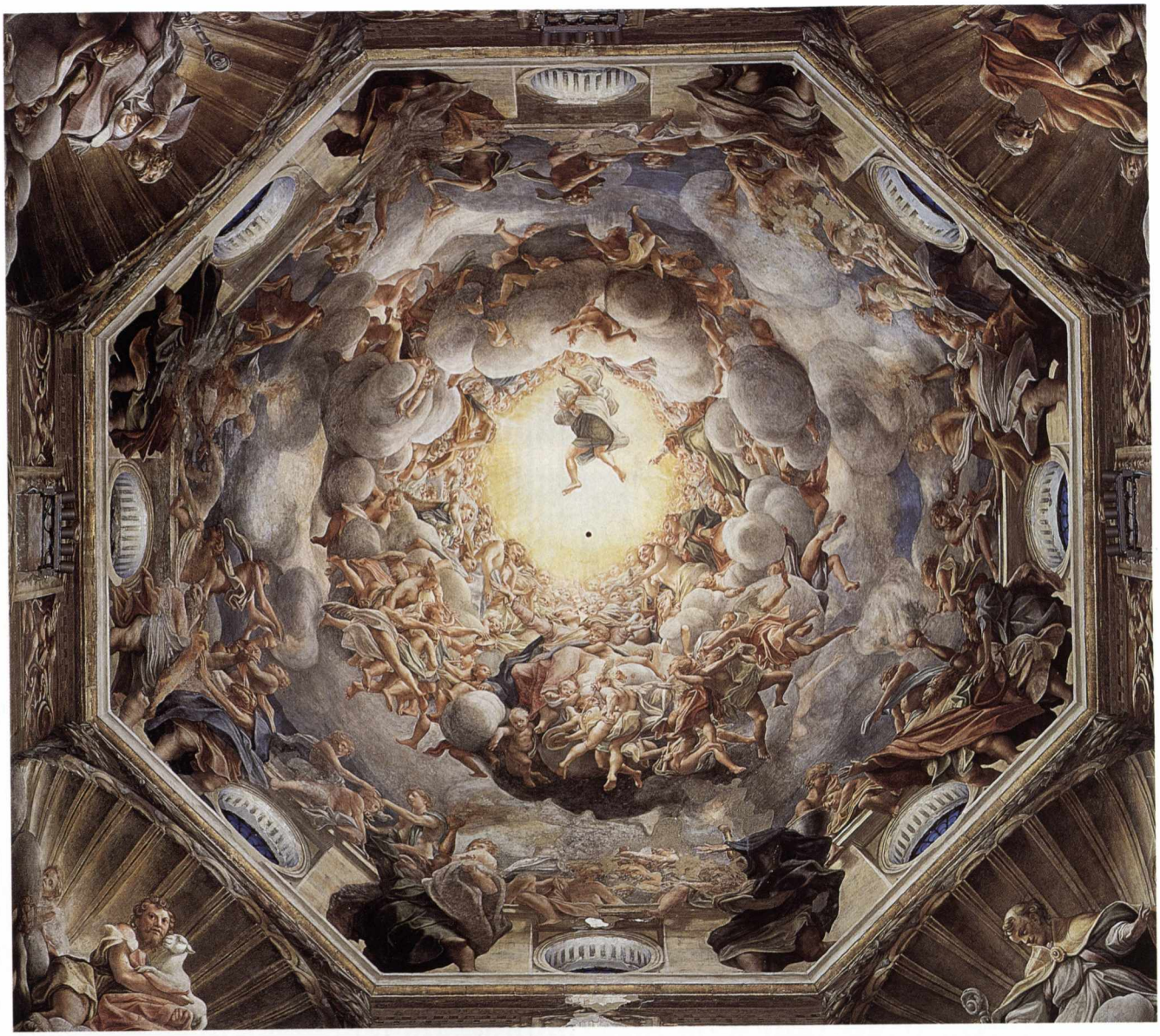
L'*Assunzione* effigiata nella cupola del Duomo (1526-28) sfrutta in modo ancor più radicale la concavità della superficie e, in ordine a raffinate escogitazioni, sembra prevedere anche il movimento dell'osservatore all'interno

3) J. Shearman 1983, pp. 171-184.

Parma, San Giovanni Evangelista, cupola. Antonio Allegri detto il Correggio, *Visione di S. Giovanni: Cristo risorto e gli Apostoli, I Padri della Chiesa.*

dell'edificio: è a lui che si rivolgono enfaticamente i *Padri della Chiesa* nei pennacchi, invitandolo a prendere parte al gaudio celeste. Ne deriva un senso di *continuum* visivo che permette di accompagnare con lo sguardo il moto leggermente rotante con cui il grappolo di angeli spinge in alto, verso il cielo aperto, la Vergine assunta. Rimaste inosservate nel corso del Cinquecento, le due cupole parmensi costituiranno la base su cui si formerà il linguaggio barocco romano (Lanfranco, Baciccio).

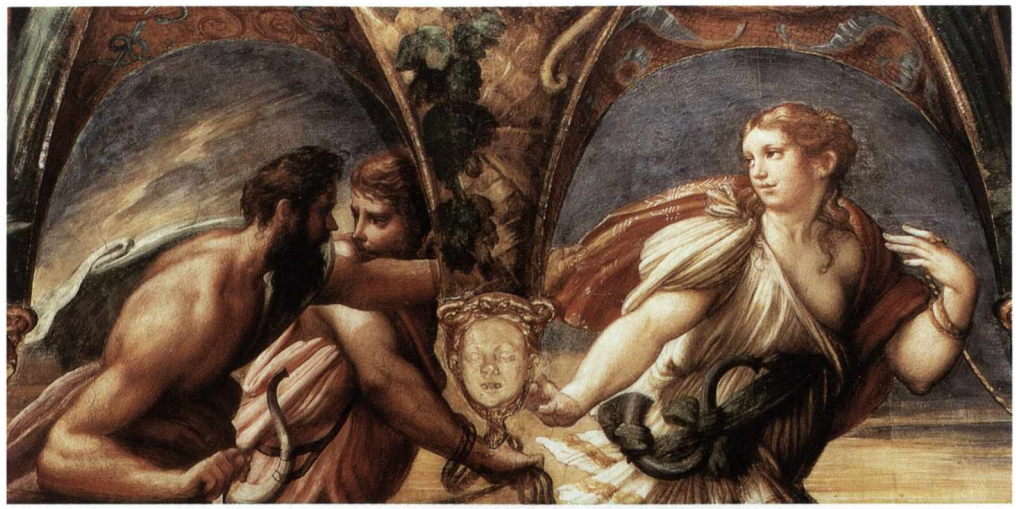
Gli interventi del Correggio sono gli episodi più sensazionali di campagne decorative che interessano lungo tutto il secolo i principali edifici sacri parmensi, con presenze sempre di grande livello (Anselmi, Rondani, Gambara, Mazzola Bedoli, Samacchini, Tinti). In Duomo muove i primi passi l'altro grande della pittura parmense, Francesco Mazzola detto il Parmigianino. Negli affreschi dei sottarchi di tre cappelle della navata sinistra (1522-23 ca.), ancora acerbi e stilisticamente irrisolti, si apprezza la molteplicità dei suoi referenti culturali, che comprendono, oltre a un prevedibile rimando al Correggio, anche l'esempio di Pordenone, attivo a Cremona (1520-22). Si discute la collocazione cronologica delle *Storie di Atteone* nella



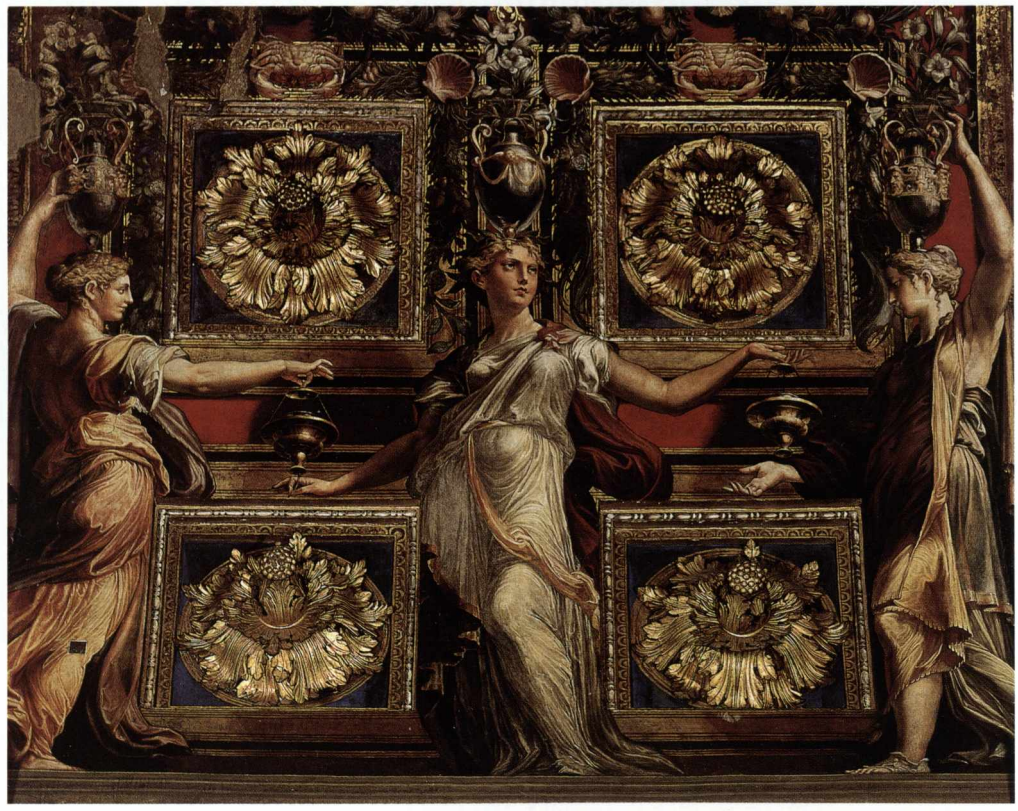
Parma, Duomo, cupola e pennacchi. Antonio Allegri detto il Correggio, *Assunzione della Vergine, Trionfo d'Angeli e i patroni di Parma.*

rocca Sanvitale a Fontanellato, brillante risposta allo schema decorativo adottato da Correggio nella Camera di San Paolo: vi è preannunciato l'elegante allungamento delle figure che sarà proprio della fase matura del pittore, all'interno di una narrazione ricca di risvolti esoterici, tuttora misteriosi.

Il soggiorno romano, avviato nel 1524 e interrotto precipitosamente a causa del Sacco (1527), consente al giovanissimo Parmigianino di frequentare un ambiente sofisticato, connotato da una ricerca formale fortemente intellettualizzata. Di ritorno in Emilia, la prima e unica occasione di dedicarsi all'affresco è rappresentata dalla decorazione della cappella maggiore nella chiesa parmense di Santa Maria della Steccata, commissionatagli nel 1531 e protratta fino al 1539, quando il lavoro, fermo ancora all'arco d'accesso al presbiterio, gli verrà tolto e passato dapprima a Giulio Romano, che a sua volta lascerà cadere l'incarico, e poi a Michelangelo Anselmi. Nel gigantesco sottarco che introduce al coro Parmigianino impiega motivi anticheggianti, interpretandoli con inquieto gusto fantastico (la volta a lacunari con motivi tratti dal mondo animale e vegetale), ed escogitazioni di grande raffinatezza formale: la raffigurazione contrapposta delle *Vergini sagge* e



Fontanellato, Rocca Sanvitale, saletta di Diana e Atteone. Francesco Mazzola detto il Parmigianino, *Caccia di Atteone* (part.).



Parma, S. Maria della Steccata. Francesco Mazzola detto il Parmigianino, *Le Vergini sagge.*

delle *Vergini stolte* è articolata con sofisticata eleganza e condotta con cristallina perspicuità ottica fin nei dettagli più minuti[4].

La disavventura della Steccata è significativa della contraddittoria fortuna che Parmigianino incontra nel campo della pittura parietale, dove gli sono preferiti i modelli del manierismo più aulico e monumentale: anche suo cognato Girolamo Mazzola Bedoli, che ne imita con raggelante compostezza i modi nella pittura da cavalletto, si comporta come un roboante «romanista» nelle numerose imprese ad affresco che gli vengono affidate. L'esempio di Parmigianino troverà seguito piuttosto a partire dalla metà del secolo, nell'opera di Nicolò dell'Abate e poi, a Parma, del sottile Girolamo Bertoia (affreschi nel Palazzo del Giardino, in collaborazione con Girolamo Mirola, 1563-69)[5].

4) C. Gould 1994.

5) D. De Grazia 1991.

In fuga da Roma, Parmigianino aveva sostato per alcuni anni a Bologna, dove non gli era stata affidata alcuna impresa ad affresco. Nella seconda capitale dello Stato Pontificio questa tecnica era di fatto monopolizzata dai pittori di stretta osservanza raffaellesca (Bartolomeo Ramenghi, Innocenzo da Imola, Girolamo da Carpi). Tra gli ambienti di maggiore prestigio e suggestione affrescati nella prima metà del secolo a Bologna si ricorda la sagrestia di San Michele in Bosco, alla quale attendono tra il 1525 e il 1526 Girolamo da Carpi, il Bagnacavallo, Girolamo da Cotignola e Biagio Pupini: è significativo delle propensioni filo-raffaellesche della Bologna del tempo il fatto che la parete di fondo sia occupata da una grande trasposizione in affresco della *Trasfigurazione* ora alla Vaticana, che Girolamo da Carpi arricchisce nel paesaggio di suggestioni cromatiche ferraresi[6]. Grande rilievo va accordato, per la capacità di fondere spunti veneti e raffaelleschi in un linguaggio di sorprendente tenuta qualitativa, all'attività di Girolamo da Treviso, del quale si ricordi, oltre agli affreschi a monocromo con *Storie di sant'Antonio da Padova* in San Petronio a Bologna (1525), la grande *Madonna e Santi* nella chiesa della Commenda di Faenza (1533). Ancora a una corretta ortodossia raffaellesca si attiene Innocenzo da Imola negli affreschi mitologici della Palazzina della Viola (post 1541).

Stupisce però che in un contesto così «allineato» trovi spazio l'attività di un artista anarchico e dissidente come Aspertini. Nei lavori condotti

Parma, Palazzo del Giardino, sala del Bacio.
Giacomo Zanguidi detto il Bertoja e Girolamo Mirola, *Bacio.*

6) A. Mezzetti 1977, pp. 10-12.

Bologna, San Michele in Bosco. Girolamo da Carpi, *San Petronio.*

entro il terzo e il quarto decennio del secolo (affreschi nella fronte della cappella di San Nicola da Tolentino in San Giacomo e nel castello Isolani di Minerbio, ai quali vanno aggiunte le notizie riguardanti una cappella in San Petronio e numerose facciate di palazzi dipinte con animali e motivi fantastici), egli converte gli spunti tratti dalla sua eterogenea formazione in una robusta parlata dialettale, che, opponendosi all'ossequio imperante nei confronti dei nuovi modelli romani, ricerca polemicamente le proprie radici guardando alla grande stagione trecentesca e tardo-gotica bolognese. Artista estremamente prensile e suggestionabile, entra ben presto in collusione con Michelangelo, ma ne propone una lettura in chiave cromatica che lo avvicina a Dosso e a Romanino, anche per l'esito volontariamente caricaturale cui quel modello viene sottoposto.

Aspertini, Correggio, Dosso: si condensa in questa triade (connotata peraltro da risultati assai diversificati sul piano delle scelte stilistiche) il carattere eversivo della risposta emiliana alle provocazioni romane, che altri artisti accolgono con ben maggiore ossequio. Del Dosso non restano affreschi a Ferrara, anche se non mancò di eseguirne. A parte episodi isolati, legati a commissioni private (le scene esoteriche dipinte dallo stesso Aspertini nel palazzo Lambertini di Poggio Renatico, ora in Pinacoteca), anche nella città di Alfonso I d'Este l'affresco sembra la tecnica destinata a veicolare un controllato classicismo: vi si cimentano con particolare evidenza Benvenuto Tisi detto il Garofalo e lo stesso Girolamo da Carpi. Del primo si ricorda soprattutto la raffinata decorazione con finti bassorilievi e uno sfondato illusionistico (evidente omaggio al Mantegna della Camera degli Sposi) della volta dell'aula Costabiliana, eseguita in collaborazione con Cesare Cesariano intorno al 1508-09[7]; ma vanno citati ancora l'*Allegoria della Redenzione* già in Sant'Andrea e ora in Pinacoteca e soprattutto la decorazione della cappella Massa in San Francesco, commissionatagli nel 1520: in questa occasione l'impegno del pittore sembra spingersi anche a fornire il cartone per gli stucchi, raffiguranti l'*Orazione nell'orto* e i busti dei committenti. Ne nasce un ambiente fortemente unitario, improntato a un classicismo venato di inquietudini settentrionali (il bellissimo notturno, quasi romaniniano, della *Cattura di Cristo*). Quanto a Girolamo da Carpi, si debbono a lui e a Biagio Pupini, suo collaboratore abituale anche a Bologna, oltre che al Garofalo, i tondi con figure di *Santi* a mezzo busto che ornavano la navata di San Giorgio; ma maggiore risalto doveva ricoprire la decorazione di un grande salone nella residenza estense di Belriguardo, da poco riaffiorata sotto lo scialbo. I pagamenti per questa decorazione si protraggono lungo tutto il 1537 e vedono coinvolti, oltre a Girolamo, il Garofalo, Battista Dossi, Biagio Pupini, Camillo Filippi e Jacopone da Faenza. I rimandi a Giulio Romano che si leggono nella cosiddetta Sala delle Vigne sembrano indicare una preminenza appunto di Girolamo da Carpi, che più tardi sarà impiegato dagli Estensi per lavori in Castello e in altre residenze.

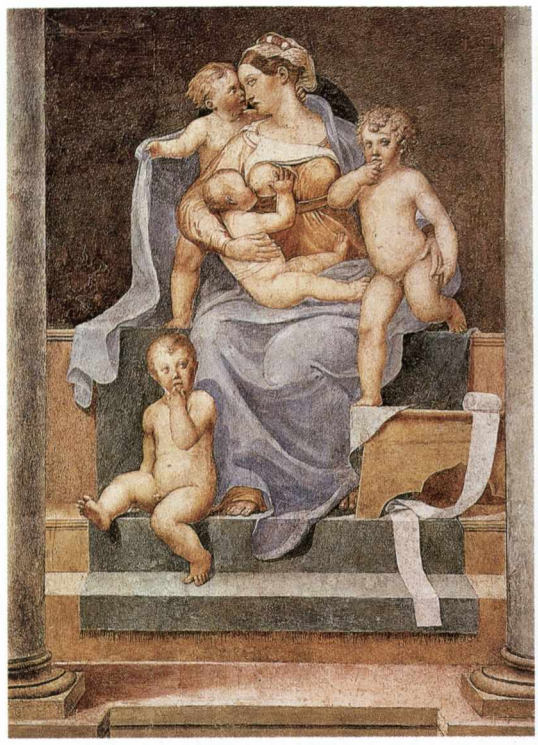
Dove il Dosso, insieme al fratello Battista, può dar corso alla propria fantasia anche nel campo dell'affresco, ne sortisce un risultato inquietante e provocatorio, all'insegna di un naturalismo che straborda dai limiti suggeriti dai temi. Nella Sala delle Cariatidi entro la Villa Imperiale di Pesaro lo schema adottato dai Dossi (ca. 1530) rinvia alla Farnesina di Raffaello, ma desta inquietudine la trasmutazione dell'elemento umano in vegetale (o viceversa), nelle ninfe che abitano gli alberi che, con le loro fronde, ricoprono la volta. Oltre questi cespugli animati si aprono vasti paesaggi, purtroppo molto guasti. Anche nel Castello del Buonconsiglio a Trento, dove i Dossi lavorano per Bernardo Clesio (1531-32), le scelte iconografiche appaiono tutt'altro che scontate, anche se si attengono a un repertorio classicheggiante[8].

7) A. Pattanaro 1994. In generale, sull'attività di Garofalo: A. Fioravanti Baraldi 1993, pp. 80-86.

8) Per la decorazione della Villa Imperiale cfr. i contributi contenuti in P. Dal Poggetto-P. Zampetti 1981, pp. 270-291; e inoltre J. Kliemann 1993, pp. 21-28. Su Dosso e Battista Dossi a Trento cfr. S. Tumidei 1995. Più in generale, sui Dossi: A. Ballarin 1994-95.

Ferrara, San Francesco. Benvenuto Tisi detto il Garofalo, *Cattura di Cristo.*

La decorazione della Villa Imperiale, voluta da Francesco Maria della Rovere (1529-32), costituisce un nodo entro il quale occorre ancora indagare per comprendere meglio i modi della diffusione della cultura manierista nell'Italia centro-settentrionale. Il tema prettamente manierista della «licenza» sta alla base delle escogitazioni di Girolamo Genga, qui in veste di architetto e di regista dell'intera decorazione, alla quale prendono parte artisti di varia estrazione: dal forlivese Francesco Menzocchi a Raffaellino del Colle, da Bronzino ai due Dossi a Camillo Mantovano. La supervisione di Genga determina l'interscambiabilità dei pittori coinvolti, ai quali vengono talora affidati interi ambienti ma che si trovano anche a lavorare uno a fianco dell'altro. Ne nasce un'affascinante sovrapposizione di linguaggi, che rende talora difficile valutare le rispettive responsabilità. Ad esempio, contrariamente a quanto finora detto, nella sala della Calunnia è la parte di Francesco Menzocchi, connotata



Pesaro, Villa Imperiale. Francesco Menzocchi, *La Carità.*

Pesaro, Villa Imperiale. Giovanni Luteri detto il Dosso, *Cariatidi nel paesaggio.*

da un incipiente naturalismo, a risultare preponderante, mentre a Raffaellino del Colle spetta solo la figura allegorica che dà nome alla stanza[9].

Si è ipotizzato in passato (direi con ragione) che entro l'*équipe* al lavoro nell'Imperiale si collochino anche gli avvii di Nicolò dell'Abate, la cui prima attività in patria resta ancora in gran parte problematica sia per l'ambiguità della situazione riferita dai documenti, che lo vede affiancato quasi sempre al più anziano Alberto Fontana (affreschi nella facciata del Palazzo delle Beccherie, ora in parte all'Estense, 1537), sia per la molteplicità, sovente contraddittoria, delle proposte attributive[10]. Pur escludendo quelle più dubbie, sembra comunque che l'attività di frescante abbia rappresentato per lui un campo d'azione privilegiato anche prima del trasferimento a Bologna (1548). Le decorazioni, superstiti solo in parte, nelle rocche di Sassuolo e di Scandiano sembrano precedere l'importante commissione da parte dei Conservatori di Modena del fregio con *Storie del primo Triunvirato* nella Sala del Fuoco nel Palazzo Comunale (1546), dove il giovane artista si mostra già in possesso di una cultura molto articolata che, non ignara dei risultati della vicina Bologna, muove al recupero di Parmigianino. Restano negli occhi, del ciclo modenese, le immagini degli eserciti in marcia contro gli sfondi delle città turrite, racchiuse entro le mura, e le sagome eleganti dei guerrieri[11].

Dopo la dimensione storica del fregio modenese, permeato di alto senso civico, Nicolò affronta, per la ricca committenza bolognese, temi aristocratici, nei quali il racconto cavalleresco (*Storie dall'Orlando furioso* in Palazzo Zucchini Solimei, ora in Pinacoteca) o il tema dello svago cortese (affreschi in Palazzo Poggi) trovano una visualizzazione di estremo fascino. «Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori...»: il repertorio dell'epica ariostesca trova in Nicolò un interprete raffinato ed elegante, attento allo scivolare dei lustri sulle stoffe preziose e a cogliere un'espressione malcelata di noia sui visi delle dame ingioiellate[12].

A Bologna, città in cui lo sfoggio nobiliare è sottoposto al severo controllo pontificio, non mancano dunque le committenze per cicli connotati da un'elegante grazia profana, cui talora è sottinteso un cifrato ermetismo.

9) Per Francesco Menzocchi e la situazione forlivese: G. Viroli 1991, pp. 195-217.

10) S. Béguin 1969; W. Bergamini, in V. Fortunati Pietrantonio, 1986, pp. 237-338.

11) C. Volpe 1980, pp. 15-23.

12) Su Palazzo Poggi, cfr. i contributi contenuti in A. Ottani Cavina 1988.

Bologna, Palazzo Poggi.
Nicolò dell'Abate, *Concerto.*

Modena, Palazzo Comunale.
Niccolò dell'Abate,
Incontro dei triumviri:
Veduta di Modena con le schiere di Ottaviano.

Bologna, Palazzo Poggi. Pellegrino Tibaldi, *Circe trasforma i compagni di Ulisse.*

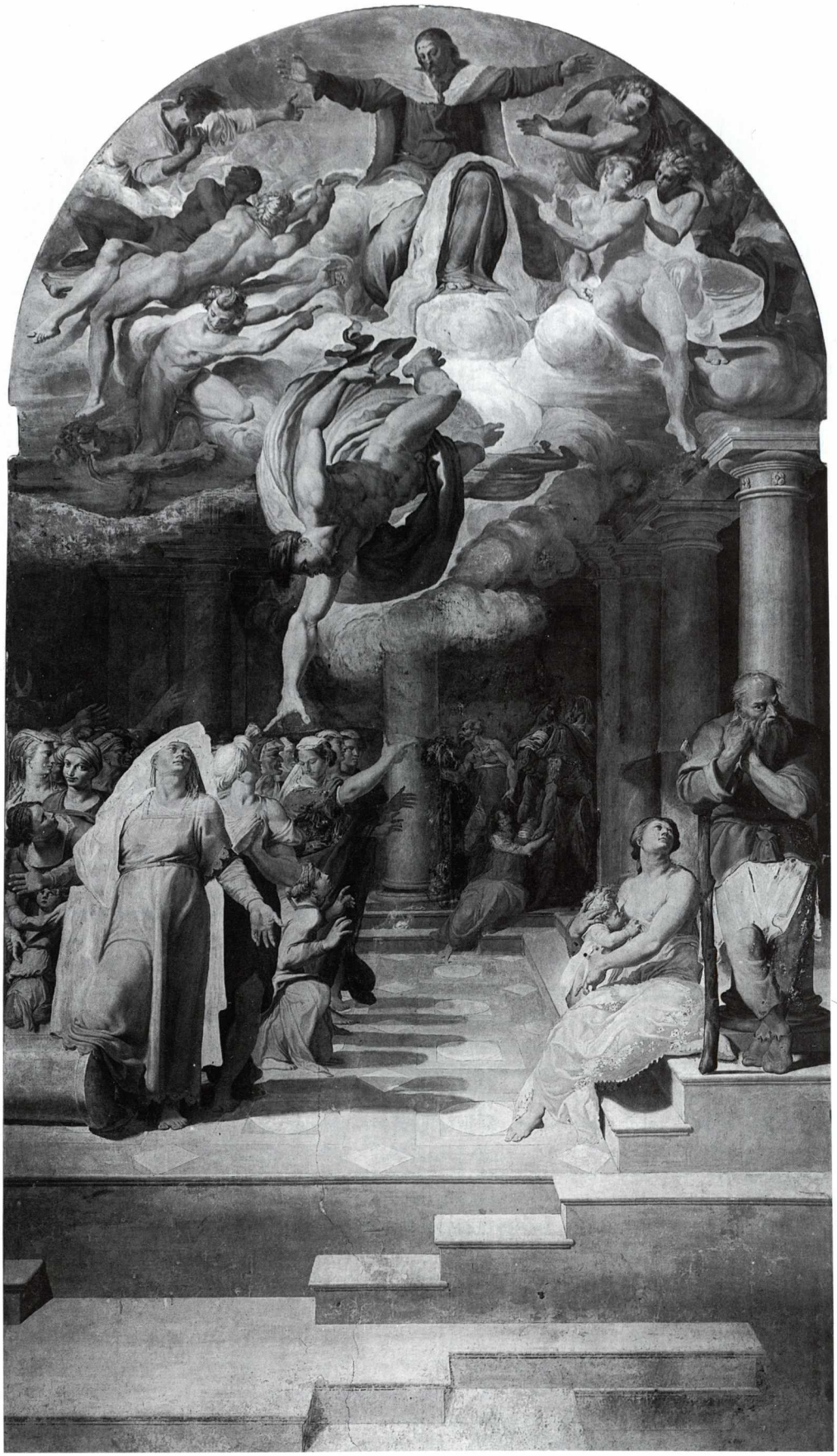
Nicolò è tra gli artisti più richiesti e apprezzati. Gli si deve tra l'altro la messa a punto di una tipologia decorativa, quella del «fregio» svolgente in riquadri affiancati storie mitologiche o bibliche, che, nata a Roma in ambiente raffaellesco, incontra a Bologna un'enorme fortuna, tanto da poter essere giudicata prettamente bolognese[13].

Intorno alla metà del secolo giunge da Roma, alle dipendenze del prelato Giovanni Poggi, il valsoldese Pellegrino Tibaldi. Nel panorama bolognese, connotato da modi che rinviano per lo più a Raffaello, Pellegrino imprime una significativa correzione di rotta in direzione di Michelangelo. Egli aveva collaborato con Perin del Vaga alla decorazione di Castel Sant'Angelo (1543-48)[14]; ma l'esperienza che in lui avrebbe fruttato più a lungo è costituita dalla vicinanza con Daniele da Volterra alla Trinità dei Monti. A Bologna lavora alla decorazione del palazzo e della cappella gentilizia dei Poggi nella chiesa agostiniana di San Giacomo. La mancanza del cappello cardinalizio nelle imprese che adornano la volta della prima delle due sale al pianterreno, contenenti le *Storie di Ulisse*, del palazzo di Strada San Donato è stata assunta come un termine importante ai fini della cronologia dei lavori, visto che Giovanni Poggi venne elevato alla porpora cardinalizia nel novembre 1551[15]. L'ironia disincantata con la quale Pellegrino affronta il mito sottintende un progetto sottilmente umanistico: l'esaltazione della ragione umana sulle forze brute che presiedono alla natura (l'astuzia di Ulisse vince infatti con grazia leggera le insidie tese dalle divinità ostili). Ne segue l'adozione di un repertorio figurativo volutamente demitizzante anche nei confronti dei propri modelli: nella seconda sala, gli «ignudi» desunti dalla Sistina sono posti in pose tutt'altro che eroiche sulle architetture

13) A.W.A.Boschloo 1984.

14) Su questa importante congiuntura, cfr. *Gli affreschi di Paolo III*, 1981.

15) V. Romani 1988, pp. 36 sgg. Su Tibaldi resta sempre fondamentale il volume di G. Briganti 1945.



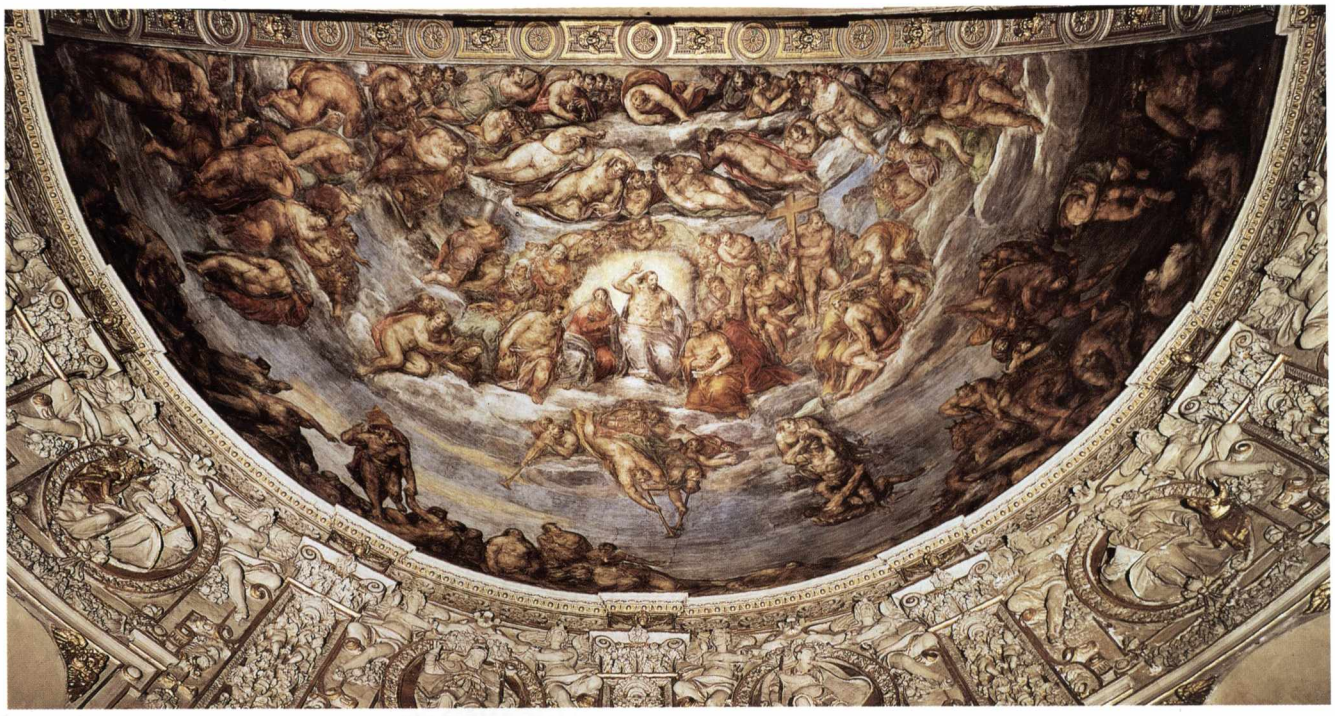
Bologna, San Giacomo, cappella Poggi.
Pellegrino Tibaldi,
Allegoria della missione di san Giovanni Battista.

Modena, Galleria Estense, Pinacoteca.
Lelio Orsi, *Il ratto di Ganimede* (affresco staccato).

che raccordano i vari episodi. Già la critica antica ha quindi insistito sul carattere divertito e intemperante del michelangiolismo di Pellegrino, magari per rivendicarne (Malvasia, 1678) l'appartenenza al mondo espressivo «lombardo» in opposizione a quello centro-italiano (i Carracci lo avrebbero affettuosamente definito il loro «Michelangelo riformato»). Prima della morte di Giovanni Poggi (1556) dovette aver compimento anche la decorazione della cappella in San Giacomo, dove Tibaldi adotta un registro diverso per trattare un complesso programma iconografico, incentrato sulla promessa della salvazione (*L'annuncio della venuta del Battista, La predica del Battista*). E tuttavia anche in questo caso l'occhio si sofferma sulle parti secondarie, dove il pittore può esplicare più liberamente il suo umore spregiudicato e grottesco.

Insieme a Tibaldi le novità maggiori nel campo della grande decorazione in Emilia sono rappresentate, intorno alla metà del '500, da Lelio Orsi da Novellara[16]. Influenzato dal Correggio e attratto inizialmente dall'importante polo rappresentato dalla Mantova di Giulio Romano, egli soggiorna a più riprese a Roma e svolge una ricca attività di frescante dapprima per Reggio Emilia e poi per Novellara, che si recupera attualmente quasi esclusivamente sulla base dei disegni preparatori. La decorazione delle facciate, un tema certo non ignoto in Emilia ma svolto ora su modelli romani (Polidoro, Maturino), trova ad esempio in Lelio un interprete di straordinarie doti immaginative, come si evince dai numerosissimi fogli superstiti. Per i Gonzaga di Novellara egli appronta alcune decorazioni giunteci frammentarie: provengono rispettivamente dal camerino di Costanza da Correggio e

16) Su Lelio Orsi cfr. V. Romani 1984; E. Monducci-M. Pirondini 1987 (dove le schede sono di N. Clerici Bagozzi e F. Frisoni). Per la pittura ad affresco a Reggio: Pirondini 1985.



Ferrara, Cattedrale.
Bastianino, *Giudizio universale.*

da un altro locale nella Rocca di quella città il soffitto col *Ratto di Ganimede* e i frammenti con *Scene dalle Metamorfosi di Ovidio*, nei quali ultimi è già stata colta una eco di precoci esperienze romane, acquisite in seguito a un viaggio che si ipotizza avvenuto tra il 1546 e il 1547: rimarchevole è peraltro l'affinità con i modi contemporaneamente espressi dal Tibaldi, nella rilettura analogamente divertita di spunti tratti da Michelangelo. A quanto si legge dai disegni, Lelio attribuirà sempre un'importanza primaria all'organizzazione architettonica della parete, che parte dall'enfatizzazione delle situazioni oggettive (porte, finestre, ecc.) per inserirle in un più articolato gioco illusionistico. Il tema del *trompe-l'oeil*, mutuato sia dal Correggio della Camera di San Paolo sia da modelli romani compare prepotentemente nella decorazione del salone del Casino di Sopra di Novellara, con soluzioni che precorrono quelle adottate di lì a poco (1561) da Paolo Veronese a Maser. Sono rimasti *in loco* i grandi paesaggi che si spalancavano oltre le architetture: si tratta di paesaggi visti a volo d'uccello da un orizzonte altissimo e descritti con attenzione chiaramente nordicizzante.

Michelangelo è oggetto in Emilia di letture sottilmente eversive. Egli è anche il nume che presiede all'attività di un artista sostanzialmente incompreso fino all'affascinante lettura di Francesco Arcangeli, ovvero il ferrarese Sebastiano Filippi detto il Bastianino[17]. Sostituendosi al padre Camillo nelle imprese estensi, ne diventa ben presto protagonista, anche se gli studi recenti, grazie all'individuazione su base documentaria di altre personalità (Ludovico Settevecchi, Leonardo da Brescia, ecc.), hanno delineato una situazione più articolata di quanto non si pensasse in passato. Dopo la fondamentale impresa del *Giudizio universale* affrescato nel catino absidale della Cattedrale di Ferrara (1577-80), dove il modello michelangiolesco è riproposto attraverso una stesura che tiene conto anche di Tiziano, la sua partecipazione alla decorazione di alcuni ambienti del Castello in occasione delle nozze di Alfonso II con Margherita Gonzaga (pagamenti dal 1579 al 1581) avviene all'insegna di un divertito «strafare», dove le goffe attitudini e il fisico impaccio delle figure, pur modellate su Michelangelo, si ricollegano idealmente alle escogitazioni dell'ultimo Dosso e dell'Aspertini.

17) F. Arcangeli 1963. Cfr. inoltre J. Bentini, L. Spezzaferro 1987.

La partenza di Nicolò dell'Abate per Fontainebleau (1552), dove già era attivo da tempo un altro emiliano, Francesco Primaticcio, e quella per Milano di Tibaldi (1561), già in precedenza assente per le imprese commissionategli nelle Marche, lasciano Bologna priva di personalità altrettanto autorevoli, ma in grado di esprimere le novità fatte conoscere da costoro in un eloquio di grande sostenutezza formale. Pur non essendo bolognese di origine e anche se gli studi moderni tendono ad accreditarne una formazione in ambito esclusivamente romano, l'impronta che Pellegrino lascia nella cultura bolognese è profonda. Educato in uno dei più fervidi cantieri della Roma di Paolo II Farnese, egli era stato in grado di organizzare a sua volta maestranze molto numerose, alle quali avrebbe demandato in modo sempre più massiccio l'esecuzione delle invenzioni da lui messe a punto: ad Ancona (Loggia dei Mercanti, 1558-61), a Milano (dove è attivo in prevalenza come architetto) e poi in Spagna (Escorial, 1586-94), la sua attività si esplica nel coordinamento di artisti che lavorano alle sue strette dipendenze. Ciò doveva essersi verificato almeno in parte anche a Bologna (la sala di Susanna in palazzo Poggi vede l'intervento, forse sotto la sua direzione, di Giovan Francesco Bezzi detto il Nosadella), se il suo insegnamento frutta in modo così evidente nell'opera di artisti come (per limitarci a quelli che praticano l'affresco) Lorenzo Sabbatini e di Orazio Samacchini[18].

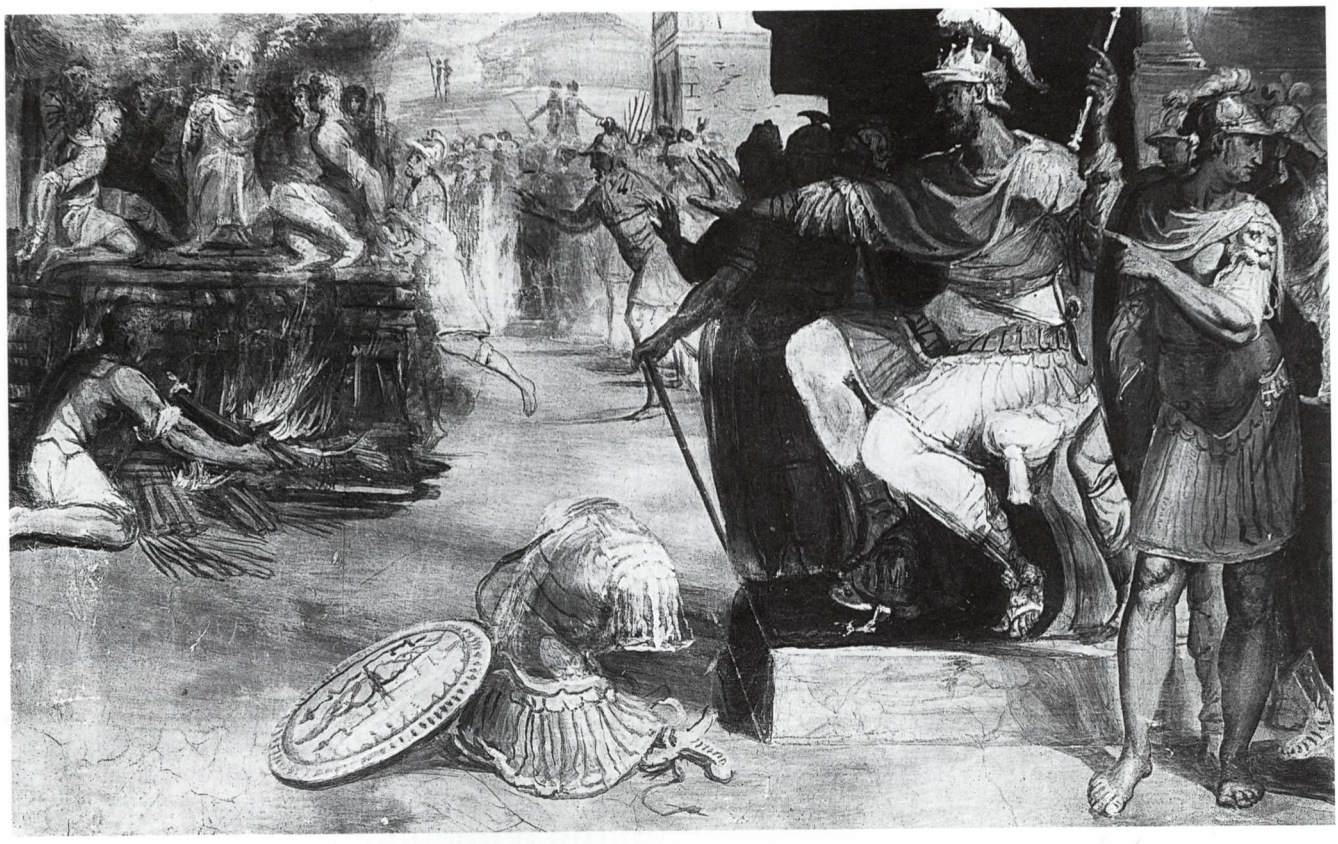
Il primo si mostra interessato anche a Nicolò dell'Abate (*Storie di Ciro*, Bologna, Palazzo Sanguinetti) e matura le proprie propensioni per una pittura di gusto elegantemente internazionale a Firenze, dove partecipa, sotto la guida di Vasari, alla decorazione del Palazzo Vecchio (1565-66), mentre la sua attività matura, interrotta da una morte precoce, si svolge a Roma, nei cantieri promossi dal bolognese Gregorio XIII Boncompagni. Orazio compie un percorso inverso: dopo un avvio bolognese, presumibilmente al seguito del Tibaldi ma sostanzialmente oscuro, è assai presto a Roma, dove partecipa alla decorazione della Sala Regia in Vaticano (1563-64: qui gli spetta il riquadro con *Pietro d'Aragona che offre il suo regno a Innocenzo III*, finora attribuito, in base a un'affrettata lettura delle fonti, al forlivese Livio Agresti, al quale va restituito invece quello con *Agapeto II*). Orazio opera in seguito nella propria città natale e poi, come frescante, in altri centri della Valle Padana: Parma (Duomo, 1570-77) e Cremona (Sant'Abbondio, entro il 1576). Su un depurato michelangiolismo, che lo avvicina all'Agresti e al Muziano, egli innesta via via suggestioni raffaellesche e parmensi che lo portano assai vicino all'ideale di «regolata mescolanza» invocato dal Gilio.

A Sabbatini e a Samacchini fanno capo decoratori minori, specializzati in «fregi» di vario tema e sovente di alta qualità. L'aspetto più interessante di questa pratica è costituito dal formarsi di vere e proprie *équipes* di specialisti, abituati a usare a scopi decorativi, e spesso con esiti meramente ripetitivi, un repertorio aulico, entro il quale primeggia l'uso della «grottesca». In questo campo si segnala Cesare Baglione, pittore di grandi doti attivo non solo a Bologna ma anche nel parmense (Torrechiara); ed è in questa specialità di impegno decisamente minore che, stando al racconto contenuto nell'orazione funebre di Lucio Faberi (1602), esordisce il giovanissimo Agostino Carracci (Crevalcore, Castello dei Ronchi).

Un capitolo importante nel campo dell'affresco di tipo encomiastico, dipendente dagli esempi di Palazzo Vecchio e di Caprarola, è costituito dalla sala dei *Fasti rossiani* affrescata da Bertoia nel castello dei Rossi a San Secondo Parmense su commissione di Troilo Rossi. Si tratta di grandi riquadri affollati di episodi guerreschi: è stato notato che l'assenza di scritte esplicative consente allo spettatore di apprezzare l'insieme senza essere sopraffatto dal messaggio storico[19].

18) Per entrambi: J. Winkelmann, in V. Fortunati Pietrantonio, 1986, pp. 595-682.

19) J. Kliemann 1993, pp. 79-81.



Bologna, Palazzo Sanguinetti, Lorenzo Sabbatini, *Storie di Ciro.*

Dove il carattere allegorico prevale su quello narrativo è nella decorazione del palazzo di Achille Bocchi, eseguita nel corso degli anni '50: per l'autore delle «Simbolicae questiones», testo tra i più importanti dell'ermetismo cinquecentesco, Prospero Fontana esegue un complicato progetto iconografico che ha il suo punto di forza nell'emblema, ovvero nell'immagine altamente allegorica e significante, capace di condensare impegnativi contenuti filosofici. La figura del Fontana, padre della più famosa Lavinia, va destando nella critica attuale un interesse sempre più vivo, per i modi della sua formazione (intorno al 1545 aveva lavorato con Perino in Castel Sant'Angelo e aveva poi collaborato con Vasari a Rimini) e per la sua vicinanza agli ambienti ecclesiastici bolognesi: dopo aver affrescato la cappella del Legato in Palazzo d'Accursio (1562) egli diviene l'artista di fiducia del cardinale Gabriele Paleotti nel momento in cui questi scrive il suo «Discorso sulle immagini sacre et profane» (1582). In questa veste dirige i lavori di decorazione della cappella maggiore della Cattedrale di San Pietro, l'impresa più importante tra quelle volute dal Paleotti e quella in cui si leggono con maggiore chiarezza gli orientamenti della Chiesa bolognese negli anni che precedono e poi accompagnano la «riforma» carraccesca[20]. Accanto al Fontana, che data 1579 la volta del presbiterio, sono attivi Cesare Aretusi (*La consegna delle chiavi* nel catino absidale), Bartolomeo Cesi e Camillo Procaccini (gli affreschi di questi ultimi vennero purtroppo scialbati). La nuova «leggibilità» dell'immagine sacra richiesta da Paleotti trova in questa impresa una visualizzazione di grande asciuttezza, che rifiuta intanto l'astrazione dell'«emblema» e ricerca, nella calibrata simmetria della composizione, nella «verisimiglianza» dei gesti e nel «decoro» delle attitudini, una strada di persuasione, per vero utopistica, nei confronti del fedele. È la strada anche in seguito convintamente percorsa da Bartolomeo Cesi, vero poeta della Controriforma bolognese (Cappella dei Bulgari nel Palazzo dell'Archiginnasio, ca. 1590-95; Certosa di Maggiano, presso

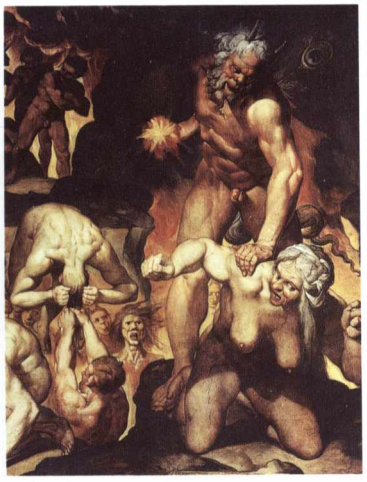
20) Per Fontana: V. Fortunati 1986, pp. 339-414.

Bologna, San Pietro.
Cesare Aretusi,
La consegna delle chiavi a san Pietro.

Siena, 1594)[21]; mentre Camillo Procaccini aderisce in seguito al naturalismo di Federico Zuccari (affreschi nell'abside di San Prospero a Reggio, condotti in due riprese: 1585-87 e 1597-98).

Esigenze in parte analoghe, ma risultati del tutto diversi, sono alla base della ricerca espressiva dei giovani Carracci, nei quali si esprime innanzitutto un atto di critica nei confronti del vocabolario manierista, buono ormai per tutti gli usi e destituito quindi di autorità. Le difficoltà incontrate nei loro esordi dai tre cugini derivano da un *establishment* culturale che preclude ogni forma di eversione e contro il quale essi usano il grimaldello offerto da altre tradizioni figurative, non meno consolidate di quella centro-italiana rappresentata ai loro occhi dall'«ignorante et invidioso» Vasari: quella veneta in primo luogo e poi quella correggesca, che altro non rappresenterebbero se non la sostituzione di un modello figurativo a un altro (anche Federico Zuccari aveva avviato una simile operazione, fermandosi a un'ibridazione che non porta in alcuna nuova direzione) se non si accompagnassero a una nuova consapevolezza della moralità del fare arte. Alla revisione del vocabolario pittorico si accompagna cioè un sincero e nuovo desiderio di adesione alla realtà e alle emozioni che essa provoca sul riguardante. Emozioni che Annibale intende nel significato tutto «laico» di una nuova affidabilità accordata ai sensi e che il più anziano Ludovico interpreta in chiave convintamente religiosa.

21) Per Cesi: A. Graziani 1939; V. Fortunati Pietrantonio 1986, pp. 803-844; D. Benati 1987; A. Zacchi 1994. Per Aretusi e Procaccini: D. Benati, in V. Fortunati Pietrantonio, 1986, pp. 709-722, 861-869.



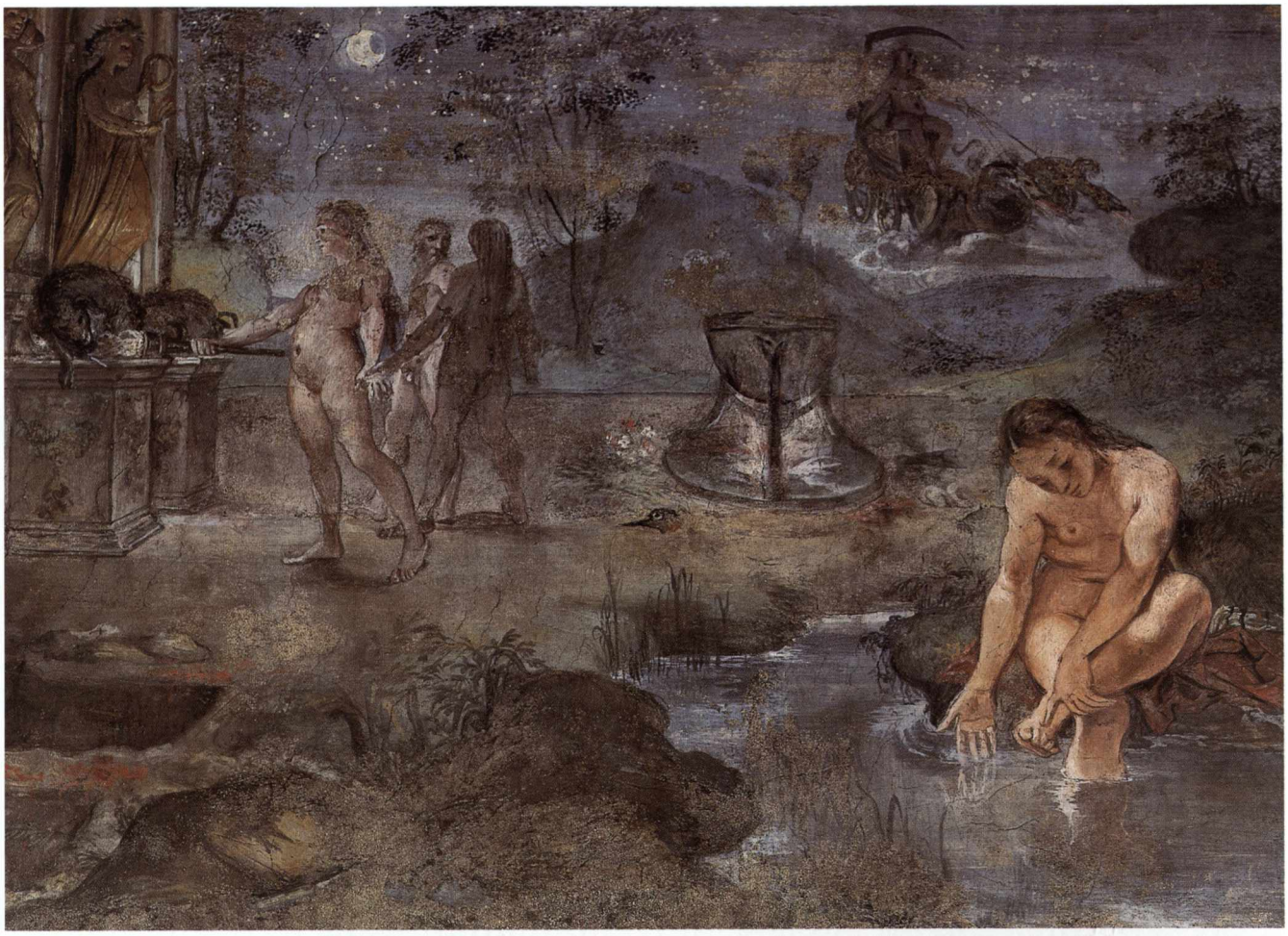
Reggio Emilia, San Prospero. Camillo Procaccini, *Giudizio universale.*

Reggio Emilia, San Prospero. Camillo Procaccini, *Creazione di Eva.*

L'affresco occupa un ruolo importante nell'esperienza dei Carracci; ma è significativo che inizialmente venga loro concesso di esprimersi entro uno spazio soltanto privato[22]. È il conte Filippo Fava a metterli alla prova in questo campo affidando loro quel fregio con *Storie di Giasone* (1584) che li vede concordemente intenti («ell'è de' Carracci, l'habbiam fatta tutti noi» diranno più tardi a chi li invitava a specificare la parte avuta da ciascuno all'interno del ciclo) ad affinare i propri strumenti pittorici tra deliziose incertezze e improvvisi scarti in avanti. Delle prime non è certo più alcuna traccia nel fregio che sei anni dopo i tre Carracci eseguiranno per il senatore Lorenzo Magnani nel suo palazzo di Strada San Donato (1590)[23]: alla scelta da parte del committente di un soggetto assai meno elusivo ed esoterico di quanto non avessero dovuto dipingere per i Fava (*Storie di Roma*) essi sanno ora rispondere, forti di acquisizioni stilistiche ormai perfettamente compiute, non solo inventando un ideale di romanità eroica e monumentale destinato a rimanere tale fino a Poussin e

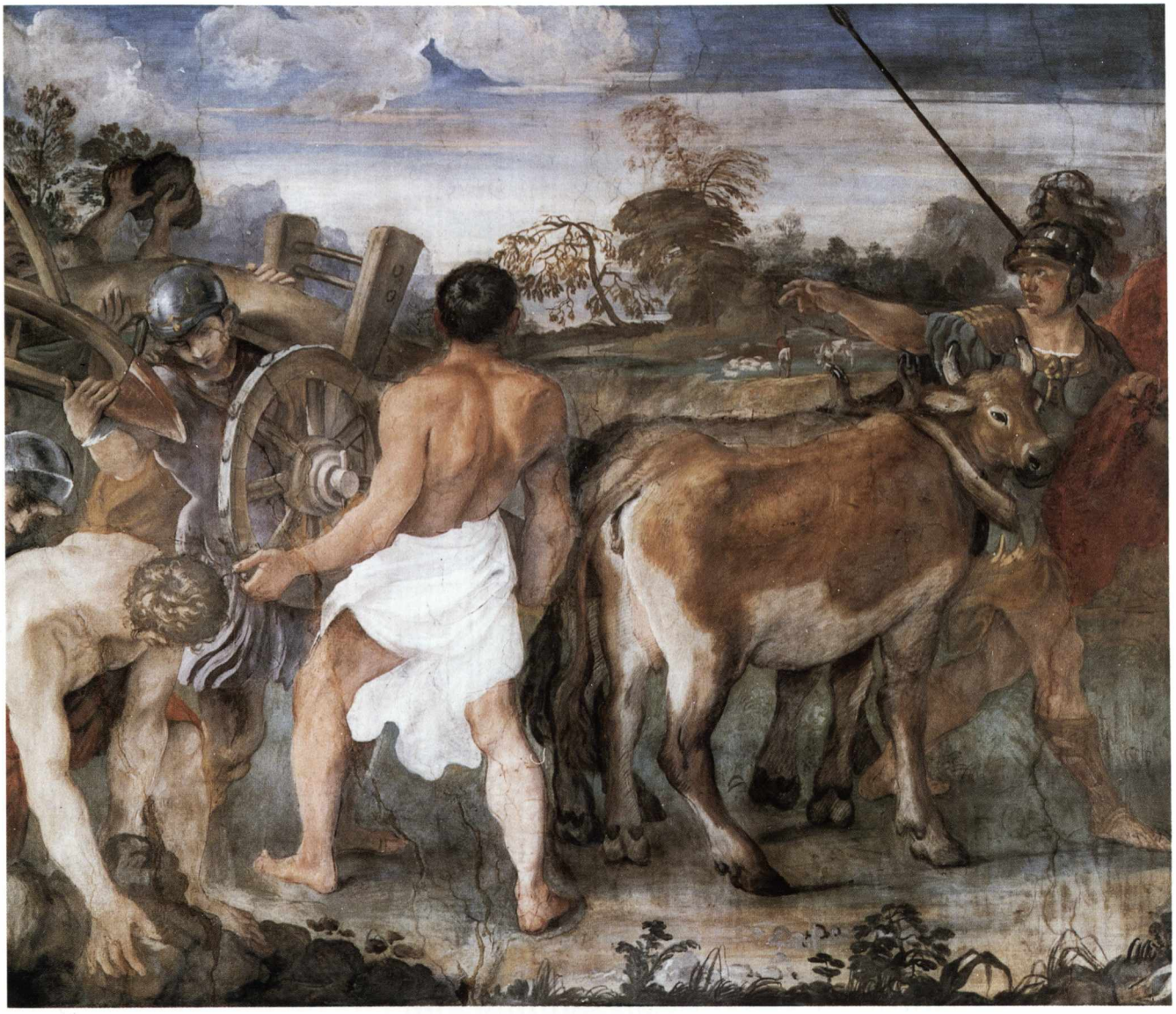
22) A. Ottani 1966; D. Posner 1971, II, pp. 7-9. Per il problema della giovinezza dei Carracci, che si incentra sul ciclo di palazzo Fava, cfr. inoltre F. Arcangeli 1956; A. Emiliani 1984.

23) C. Volpe 1972; A. Emiliani 1989.



Bologna, Palazzo Fava.
Ludovico Carracci,
Incantesimi di Medea.

Bologna,
Palazzo Magnani.
Agostino Carracci,
Battaglia tra i Romani
e i Sabini.



Bologna, Palazzo Magnani. Annibale Carracci, *Fondazione di Roma.*

a David, ma soprattutto impiantando un organismo decorativo foriero di straordinari sviluppi in età barocca.

Come succederà più tardi a Roma nell'ancor più ambiziosa Galleria Farnese, Michelangelo Tiziano e Correggio concorrono già qui a un illusionismo di fortissima presa, che amplia ad esempio lo spazio solitamente riservato al fregio (più di un terzo anziché un solo quarto dell'altezza dell'intera parete) e mira a invadere tutto lo spazio entro cui si colloca il riguardante. Tele riportate con le «storie», finte statue, mascheroni, putti in carne e ossa e verissimi festoni di fiori e di frutta sono l'armamentario attraverso il quale il pittore entra in gara col reale e ne simula vittoriosamente gli effetti su chi guarda, in una sfrontata celebrazione delle prerogative della propria arte, dove l'illusione non ha più il senso di virtuosismo intellettuale che aveva per i pittori precedenti, ma implica un più consapevole confronto con la realtà in tutti i suoi aspetti.

Bologna, Palazzo Magnani. Ludovico Carracci, *Romolo e Remo uccidono Amulio.*

Bibliografia

1678 C.C. Malvasia, *Felsina pittrice* (ried. Bologna, 1841).

1939 A. Graziani, *Bartolomeo Cesi*, in «Critica d'arte», XX-XXII, pp. 54-93 (ried. a cura di F. Abbate e M. Di Giampaolo, Milano, 1988).

1945 G. Briganti, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma.

1956 F. Arcangeli, *Sugli inizi di Ludovico Carracci*, in «Paragone», 79, pp. 17-48.

1958 R. Longhi, *Le fasi del Correggio giovane e l'esigenza del suo viaggio romano* (ried. nel vol. VIII delle «Opere complete», Firenze, 1976, pp. 61-78).

1961 E. Panofsky, *The Iconografhy of Correggio's Camera di San Paolo*, Londra.

1963 F. Arcangeli, *Il Bastianino*, Milano.

1966 A. Ottani Cavina, *Gli affreschi dei Carracci in Palazzo Fava*, Bologna.

1969 S. Béguin, *Mostra di Nicolò dell'Abate*, Bologna.

1971 D. Posner, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, Londra.

1972 C. Volpe, *Il fregio dei Carracci e i dipinti di Palazzo Magnani in Bologna*, Bologna.

1976 C. Gould, *The Paintings of Correggio*, Londra.

1977 A. Mezzetti, *Girolamo da Ferrara detto da Carpi*, Milano.

1980 C. Volpe, in «Mostra di opere restaurate. Secoli XIV-XIX», Modena.

1981 P. Dal Poggetto-P. Zampetti (a cura di), *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso* (catalogo della mostra, Ancona).

1981 *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo 1543-1548* (catalogo della mostra), Roma.

1982 G. Cirillo-G. Godi, *Di Orazio Samacchini e altri bolognesi a Parma*, in «Parma nell'arte», 24, pp. 7-46.

1983 J. Shearman, *Funzione e illusione. Raffaello Pontormo Correggio*, Milano.

1984 A.W.A.Boschloo, *Il fregio dipinto a Bologna da Nicolò dell'Abate ai Carracci (1550-1580)*, Bologna.

1984 A. Emiliani (a cura di), *Bologna, 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava* (catalogo della mostra), Bologna.

1984 V. Romani, *Lelio Orsi*, Modena.

1985 M. Pirondini, *La pittura del Cinquecento a Reggio Emilia*, Milano.

1986 V. Fortunati Pietrantonio (a cura di), *Pittura bolognese del '500*, Bologna.

1987 D. Benati, *La decorazione pittorica di Santa Maria dei Bulgari*, in L'Archiginnasio. Il Palazzo, l'Università, la Biblioteca (a cura di G. Roversi), pp. 177-200, Bologna.

1987 J. Bentini-L. Spezzaferro, *L'impresa di Alfonso II. Saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento*, Bologna.

1987 E. Monducci-M. Pirondini (a cura di), *Lelio Orsi* (catalogo della mostra, Reggio Emilia), Milano.

1988 A. Ottani Cavina (a cura di), *Palazzo Poggi. Da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, Bologna.

1988 V. Romani, *Problemi di michelangiolismo padano: Tibaldi e Nosadella*, Padova.

1989 A. Emiliani, *Le storie di Romolo e Remo di Ludovico Agostino e Annibale Carracci*, Bologna.

1991 D. De Grazia, *Bertoia, Mirola and the Farnese Court*, Bologna.

1991 G. Viroli, *Pittura del Cinquecento a Forlì*, I, Bologna.

1993 A. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo*, Rimini.

1993 J. Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo (Mi).

1994 C. Gould, *Parmigianino*, Milano.

1994 A. Pattanaro, *Garofalo e Cesariano, in Palazzo Costabili a Ferrara*, in «Prospettiva», nn. 73-74, pp. 97-100.

1994 A. Zacchi, *La pittura nell'età post-tridentina: osservanza religiosa e osservazione della realtà in Bartolomeo Cesi*, in «La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento», pp. 244-279, Bologna.

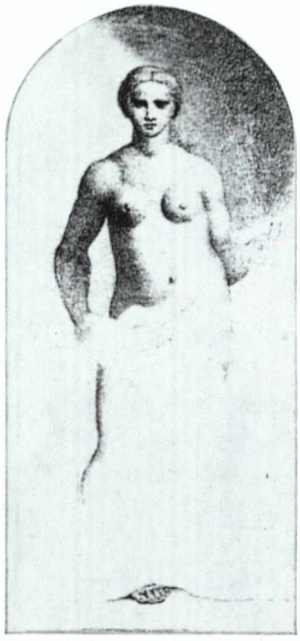
1994-95 A. Ballarin, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Cittadella.

1995 M. Faietti-D. Scaglietti Kelescian, *Amico Aspertini*, Modena.

1995 S. Tumidei, *Dosso (e Battista) al Buonconsiglio*, in «Il Castello del Buonconsiglio», a cura di E. Castelnuovo 1996, II, pp. 131-157, Trento.

Elisabetta Saccomani

Le Venezie



Venezia, Fondaco dei Tedeschi. Anton Maria Zanetti, *La Nuda* (incisione da Giorgione).

Venezia 1508: la decorazione del Fondaco dei Tedeschi

«Per appagare la curiosità di coloro che nasceranno in tempi a venire e si struggeranno non potendo vedere più pitture tanto celebrate» Anton Maria Zanetti, nel 1760, fissò sulla carta quanto era ancora visibile in Venezia degli affreschi, per la maggior parte esterni, eseguiti dai grandi pittori del passato, supplendo con acute osservazioni all'impossibilità di tramandare con la stampa «quella tinta sanguigna e fiammeggiante». Il colore era, infatti, da sempre l'elemento caratterizzante – e distintivo rispetto ad altre città italiane – della *facies* di Venezia, ben presto «divorata dalla tramontana» e dalla «marina»: colore degli intonaci, verniciature variamente pigmentate sulle pietre e sui marmi (palazzo Ducale), dorature (Ca' d'Oro), ma anche affreschi con motivi ornamentali e figurati, di cui abbiamo preziosa testimonianza, sul finire del Quattrocento, nei teleri con i *Miracoli della Croce* dipinti da Gentile Bellini, Vittore Carpaccio, Giovanni Mansueti e Lazzaro Bastiani per l'Oratorio della Croce nella Scuola Grande di San Giovanni Evangelista (oggi alle Gallerie dell'Accademia).

Va però detto che questa tradizione dell'affresco esterno[1], viva almeno fino alla metà del Cinquecento (anche il Tintoretto si cimenterà in questo campo) quando le nuove tipologie architettoniche ne determineranno la fine, non ha analogo riscontro negli addobbi interni, per i quali (si veda il caso esemplare di Palazzo Ducale) è ben presto preferita la pittura su tela.

Dopo l'incendio che, nel gennaio del 1505, lo aveva distrutto, il Fondaco dei Tedeschi a Venezia venne subito ricostruito per volere della Repubblica, che in esso aveva uno dei punti di forza delle proprie fortune economiche, e «...fu consultato ed ordinato... che Giorgione lo dipignesse in fresco di colori, secondo la sua fantasia» (Vasari). Siamo nella prima metà del 1508 e il pittore di Castelfranco, attivo prevalentemente per una committenza privata, ancorché colta e ricercata, ma già pratico del «dipignere in fresco» (aveva, infatti, eseguito la decorazione dell'atrio del palazzo Loredan a San Marcuola, perduta, ma parzialmente restituita dalla incisione dello Zanetti con la cosiddetta «Diligenza», e molte altre ne avrebbe dipinte secondo Vasari), esce in pubblico, sulla facciata principale dell'edificio, per una commissione di Stato, in cui sembrerebbe implicito il riconoscimento, oltre che della sua fama, della sua perizia nella tecnica dell'affresco. In stretta successione (sempre entro lo stesso anno), ma in posizione autonoma, Tiziano è incaricato di affrescare la facciata laterale del palazzo verso la Merceria, al tempo, comunque, ben più in vista di quanto non sia oggi, stretta tra gli edifici ai piedi del ponte di Rialto.

La descrizione delle fonti antiche e le già citate stampe dello Zanetti suppliscono alla perdita di gran parte della decorazione e alla scarsa leggi-

1) Cfr. AA.VV. 1991², pp. 25-103; Gisolfi 1996.

Feltre, Palazzo Crico-Tauro (facciata).
Lorenzo Luzzo detto Morto da Feltre (attr.), *Cristo e l'Adultera.*

bilità dei frammenti ancora conservati[2]: colonnati in prospettiva, figure colorate entro finte nicchie, corpi ignudi, trofei, teste e fregi con animali e «fantasie» a chiaroscuro.

Nel rispetto dell'architettura e di una precisa intenzionalità politica sottesa al programma iconografico, come testimonia la *Giuditta-Giustizia* (e quindi anche personificazione di Venezia) dipinta da Tiziano, maestro e allievo si confrontano dunque con i grandi temi del classicismo: con la concezione monumentale della figura umana e del rapporto di questa con lo spazio, e con l'antico. Le nuove idee centroitaliane, segnatamente fiorentine e michelangiolesche, responsabili di questa svolta in senso classicistico dello stile dei due artisti implicati in questa prestigiosa e imponente impresa, destinata a segnare il corso della pittura veneta degli anni a venire, erano approdate sulla laguna in quel torno di tempo più o meno diretta-

2) Cfr. AA.VV. 1991², pp. 29-30 (Valcanover) e schede nn. 48-49 (Nogara), con bibliografia.

mente[3], con la venuta di Frà Bartolomeo e, seppure non sia improbabile una visita veneziana dello stesso Michelangelo (presente a Bologna tra il 1506 e il principio del 1508), attraverso il materiale grafico relativo alla *Battaglia di Cascina* ; inoltre, sul versante delle decorazioni «all'antica», che, stando alla descrizione settecentesca del Milesio, ornavano il cortile del Fondaco «con Rabeschi... paesetti... Bambini... mascheroni ed altro», non poco peso ha la notizia vasariana dell'arrivo di Morto da Feltre, proveniente da Firenze, e prima ancora da Roma e dal sud, dove aveva studiato e disegnato ogni genere di pittura delle «grotte» della Domus Aurea e degli edifici antichi, e proprio per collaborare con Giorgione negli «ornamenti» del Fondaco[4].

Padova, Scuola del Santo.
Tiziano, Miracoli antoniani: Miracolo del piede risanato.

Sulle pareti di questo edificio le vicende artistiche dei due pittori, pur strettamente connesse e inspiegabili l'una – quella di Tiziano – senza l'altra, si precisano, con originalità e ben individuabile diversità di concezione, proprio in questo confronto con il classicismo. Nella *Nuda* di Giorgione, la carica realistica e l'aggressività delle sue opere più segnate dall'esperienza della pittura di Dürer (come ancora è la *Diligenza* di palazzo Loredan) si stemperano in una forma più monumentale, ma ancor sempre dominata da preoccupazioni naturalistiche e da un uso fortemente illusivo del colore e delle ombreggiature. Dall'altra parte, Tiziano, nella *Giuditta*, punta invece sul colore, steso in grandi e uniformi campiture, per creare forme generatrici di spazio, in perfetta simbiosi con l'architettura.

Il fenomeno delle decorazioni pittoriche esterne – oggi purtroppo lacunosamente documentato – ha, nel corso di tutta la prima metà del Cinquecento, grande rilevanza e diffusione in molti centri del Triveneto (da Treviso a Bassano, da Padova a Verona, dal Friuli al bellunese, al Trentino), che, pur nelle varianti locali, ben presto accolgono le nuove tipologie e i moderni schemi decorativi veneziani, abbandonando le decorazioni a sgraffito con motivi stilizzati, geometrici o vegetali. Primo fra tutti il caso di Feltre, dove, nel fervore ricostruttivo seguìto alla distruzione del 1510, l'addobbo pittorico esterno diviene il segno più manifesto di una vera e propria «rinascenza» culturale e artistica, fondata sull'adozione, ad opera soprattutto di Lorenzo Luzzo, *alias* Morto da Feltre[5] (cui sono attribuiti gli affreschi esterni di palazzo Crico-Tauro), di motivi e forme aggiornati sui più recenti sviluppi della pittura veneta.

Altro esempio rilevante di *urbs picta* è Trento[6], dove la tradizione delle facciate affrescate (di qui irradiatasi nei centri vicini e anche oltralpe) raggiunge il massimo splendore negli anni del vescovo Bernardo Clesio (1514-1539), protagonista il pittore vicentino Marcello Fogolino che, per esempio nel prospetto di casa Cazuffi, sfoggia una raffinata cultura umanistica.

Padova 1500-1540: la decorazione delle «Scuole»

La storia della pittura padovana[7] dei primi decenni del Cinquecento è quasi esclusivamente illustrabile attraverso i numerosi cicli affrescati, ancora conservati, sulle pareti degli oratori e delle sale capitolari, o «Scuole», delle confraternite cittadine. A partire dagli ultimi anni del Quattrocento, queste associazioni laiche – sorte o sulla base dei mestieri o del culto di un santo o della Vergine –, sempre più inserite e attive nel tessuto sociale della città ed economicamente incrementate da lasciti e donazioni o dalla munificenza di facoltosi confratelli, promuovono una fitta campagna di ristrutturazione, ingrandimento e addobbo pittorico delle loro sedi, continuando, nella scelta esclusiva di decorazioni affrescate, l'illustre tradizione dei due secoli precedenti. In uno di questi ambienti, nella sala delle riunioni dell'importante e antica Confraternita di Sant'Antonio[8], nel dicembre del 1510 è chiamato a dipingere il giovane Tiziano.

3) Cfr. B. L. Brown 1985, II, pp. 97-112.

4) G. Vasari 1568, V, pp. 201-206.

5) Per la complessa e controversa vicenda relativa all'identificazione del «Morto da Feltre» con Lorenzo Luzzo, cfr. G. Ericani 1994, pp. 99-157; a questo saggio e a quello di A.P. Zugni-Tauro 1994, pp. 33-49, si rinvia anche per lo studio degli affreschi interni e, soprattutto, esterni di Feltre. Per il censimento delle pitture esterne nel territorio bellunese cfr. A.P. Zugni-Tauro, T. Franco, T. Conte 1993.

6) Cfr. AA.VV. 1988[2].

7) Un rapido *excursus* (con bibliografia) sulla pittura a Padova nel Cinquecento è in E. Saccomani 1988, I, pp. 197-199; da aggiornarsi ora, relativamente ai primi quarant'anni del secolo, con il saggio di E.M. dal Pozzolo, 1996 uscito quando questo testo era stato già licenziato per stampa. Sulla produzione – in gran parte perduta, ma testimoniata dalle fonti – di affreschi esterni, si veda ora P.L. Fantelli 1989.

8) Cfr. P. Zampetti 1984.

Padova, Scuola del Santo.
Tiziano, *Miracoli antoniani: Miracolo del marito geloso.*

Padova, Scuola del Carmine. Domenico Campagnola, *Incontro di Anna e Gioacchino.*

Nei tre *Miracoli antoniani*, dipinti nel corso del 1511, i pensieri nati sui ponti del Fondaco, a ridosso delle espressioni più alte della «maniera moderna» di Giorgione, giungono a piena e fulgida maturazione. Per la prima volta Tiziano frescante si cimenta con soggetti di carattere narrativo, affatto dissimili dalle figurazioni allegoriche del Fondaco, dai temi dei suoi dipinti da cavalletto e anche da quant'altro ci resta di suo nel campo della pittura murale, il *San Cristoforo* e la lunetta con la *Vergine e il Bambino e due angeli* in palazzo Ducale. L'alto contenuto drammatico delle tre storie è controllato dalle leggi classiche di equilibrio e monumentalità di forme e di spazi, applicate ad un linguaggio essenzialmente cromatico, che si avvale di pennellate aperte ed energiche nella stesura dei grandi campi di colore, sottilmente tratteggiate nella resa degli effetti del chiaroscuro e del senso del volume. Da sottolineare, tra le novità straordinarie di questi affreschi, il ruolo del paesaggio, che, nel *Miracolo del piede risanato*, diviene il vero protagonista della scena, aprendosi in diagonale dietro alle figure che fan corona al giovane miracolato.

La prepotente modernità di queste opere di Tiziano non ha, però, immediata ripercussione nell'ambiente artistico padovano, ancora vistosamente legato, in questi primi lustri del nuovo secolo, alla tradizione locale tardoquattrocentesca di matrice mantegnesca. Il grado e i termini di tale *impasse* si colgono bene proprio nella sequenza dei lavori di decorazione della sala, inizialmente affidati, tra il 1509 e il 1510, a due pittori modesti e attar-

Padova, Scuola del Carmine. Girolamo Tessari detto Girolamo del Santo, *Apparizione dell'Angelo a Gioacchino.*

dati come Giovanni Antonio Requesta detto Corona e Filippo da Verona. E nemmeno si può dire che la chiamata di Tiziano segni una inversione di tendenza del gusto dei committenti che, fatta eccezione per l'allogazione di due riquadri ad un pittore non ancora affermato, come Girolamo Tessari detto dal Santo – di cui si dirà tra poco –, si rivolgeranno per il proseguimento dei lavori ancora al «prediletto» Corona e all'ormai vecchio pittore vicentino Bartolomeo Montagna.

Ma la difficoltà a intendere appieno la lezione tizianesca si coglie anche nei due riquadri, il *Miracolo del bicchiere* e le *Esequie del Santo*, eseguiti, rispettivamente nel 1511 e nel 1513, da Girolamo Tessari, allora alle sue prime prove: soltanto nel secondo è registrabile un tentativo di aggiornamento nell'impaginazione compositiva, senza che nulla venga recepito del linguaggio cromatico tizianesco.

Un impulso determinante al rinnovamento della pittura padovana è dato dalle due monumentali opere eseguite da Girolamo Romanino per i benedettini di Santa Giustina tra il 1513 e il 1514: l'*Ultima cena* per il refettorio e la pala per l'altar maggiore della basilica. Sembra anzi che proprio grazie

Padova, San Francesco, cappella di Santa Maria. Girolamo Tessari detto Girolamo del Santo, *Annunciazione.*

alla mediazione di questa interpretazione «padana» del Tiziano degli affreschi antoniani, sia finalmente possibile per il Tessari accedervi con più profonda intelligenza. Ne sono testimonianza evidente gli affreschi dell'abside della chiesa di Santa Maria in Vanzo e i primi riquadri (quelli della zona del coro, databili agli anni 1515-1520 ca.) da lui eseguiti nel ciclo di *Storie mariane* della Scuola della Confraternita della Beata Vergine del Carmelo[9]. La decorazione di questo ambiente, avviata nel primo decennio del secolo da un pittore di formazione quattrocentesca (identificato da alcuni con Giulio Campagnola), era proseguita con l'intervento del giovane Domenico Campagnola e quindi presa in consegna dal Tessari, che, in due fasi (la seconda intorno al 1530-1532 ca.), la porterà a termine. L'attività di Girolamo continuerà fitta, e sempre nel campo della pittura religiosa ad affresco, anche nei due decenni successivi (Praglia; oratorio del Redentore; Santa Giustizia), tuttavia, la decorazione della cappella di Santa Maria in San Francesco Grande (1523-1526), ancora sostenuta dalla suggestione dei grandi esempi di Romanino, non meno che di Tiziano, sembra concludere il capitolo migliore della sua storia[10].

Non v'è dubbio che, nel periodo qui considerato, e specificamente nel campo della decorazione ad affresco, il Tessari abbia avuto un ruolo di notevole rilievo, per continuità e quantità d'impegno; son tuttavia altre le personalità che, sebbene con interventi, almeno in questi anni, più sporadici, contribuiranno in maniera determinante e originale all'evoluzione della cultura figurativa padovana. L'*Incontro di Anna e Gioacchino*, affrescato sulla parete sinistra della Scoletta del Carmine, probabilmente l'opera pittorica più antica di Domenico Campagnola, ci offre un immediato e preciso riflesso degli affreschi di Tiziano al Santo. Qualche anno dopo – sul finire del secondo decennio-, il Campagnola ritorna nella Scoletta per affrescarvi l'*Adorazione dei pastori*, in uno stile fortemente connotato da accentuazioni espressionistiche e forzature formali di dichiarata marca tedesca – le stesse che caratterizzano le note stampe pubblicate nel 1517 –, che ne sanciscono, in parallelo con artisti quali per esempio il Pordenone, l'appartenenza all'indirizzo anticlassico della pittura padana di terraferma di quegli anni.

9) Per la storia della Scuola e della decorazione pittorica, recentemente restaurata, si veda AA.VV. 1988[1], e in particolare l'intervento di A.M. Spiazzi 1988, pp. 65-88.

10) Per questa parte dell'attività di Girolamo, cfr. A. Ballarin, in AA.VV. 1991[1], pp. 123-134 e E. Saccomani, in AA. VV. 1991[1], pp. 120-123.

È recente il recupero della prima attività di Stefano dell'Arzere[11] – altro protagonista della scena artistica padovana, fino ad anni molto inoltrati del secolo –, con il riconoscimento della sua mano in alcuni riquadri (*Flagellazione, Incoronazione di spine, Andata al Calvario* e *Ultima Cena*) nell'oratorio del Redentore (già attribuiti al Campagnola, da cui in effetti dipendono stilisticamente), nell'affresco con i *Funerali di san Rocco* dell'oratorio omonimo e nella decorazione della chiesetta di San Tommaso ad Albignasego (Padova).

Padova, Scuola di San Rocco. Stefano Dall'Arzere, *Funerali di san Rocco.*

Nel corso del quarto decennio l'impresa più significativa in ambito padovano è la decorazione dell'abside della chiesa di Santa Maria degli Angeli annessa all'abbazia benedettina di Praglia, eseguita dal Campagnola: l'*Ascensione* del catino e, sulla parete, le quattro figure dei *Padri della Chiesa*, impostate entro arcate aperte sul cielo, sono eloquenti testimonianze di quanto continuino ad incidere sullo stile di Domenico – soprattutto, ma non solo, nel campo della decorazione ad affresco – le costruzioni illusionistiche e il vigore plastico della pittura di Pordenone[12].

Dal Friuli a Treviso: gli affreschi del Pordenone

Un percorso attraverso i luoghi affrescati del «contado» friulano[13] – da Valeriano e Vacile a Villanova e Travesio – permette di seguire passo passo la crescita, nei primi due decenni del secolo, di un artista come il Pordenone[14], che proprio alla tecnica dell'affresco affiderà il compito di esprimere l'essenza più originale delle sua visione artistica, raggiungendo ben presto in questo campo quella fama di «*pictor modernus*» che lo porterà anche fuori dalla sua terra: a Treviso, Cremona, Cortemaggiore, Genova, Piacenza.

I referenti culturali solitamente chiamati in causa per le opere iniziali del suo percorso, il trittico affrescato nella parrocchiale di Valeriano (firmato e datato 1506) e la decorazione della volta e delle pareti del coro della chiesa di San Lorenzo a Vacile, son tutti ancora di ambito tardoquattrocentesco; mentre, nella prima metà del decennio successivo, l'aggiornamento sulla pittura moderna di Giorgione e in particolare sulla decorazione del Fondaco, matura nel Pordenone una concezione più monumentale della forma (si vedano le figure di *Santi*, espanse e morbidamente modellate, già nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Conegliano), e provoca, sul piano della tecnica pittorica, la ricerca di un linguaggio specifico dell'affresco, che, per esempio, nella decorazione della parrocchiale di Villanova del 1514 – pur non immune da persistenze arcaiche – raggiunge esiti di suggestivo pittoricismo.

Rispetto agli esempi citati, con particolare riguardo alle soluzioni ideate per le decorazioni delle volte, l'invenzione messa in atto nella cupola di San Pietro a Travesio (per cui l'artista riceve un pagamento nel 1517) si impone per la forte novità. Abbandonata la netta partizione in vele e spicchi delimitati da costoloni, qui Pordenone apre lo spazio per raffigurare l'*Incontro di Cristo con san Pietro*, in un cielo pieno di nuvole, di angeli, di teste di profeti, dominato dall'alto dal Padre Eterno benedicente. Per una tale accelerazione verso soluzioni di illusionismo spaziale che potremmo dire «protobarocche», non sembra sufficiente invocare la conoscenza dell'*Assunta* tizianesca, né vi erano nel Veneto opere che, più di questa, potessero stimolare il Pordenone in tale direzione. Senza voler qui entrare nella questione, dibattutissima, dei tempi del primo viaggio a Roma dell'artista, appare comunque chiaro che egli va recependo idee e stimoli provenienti dalla cultura figurativa centroitaliana.

L'esperienza diretta dell'arte romana è invece comunemente data per certa all'altezza (1520) del complesso intervento del Pordenone nella cappella Malchiostro del duomo di Treviso. Per l'altare Tiziano aveva dipinto la pala con l'*Annunciazione*, e il Pordenone, nell'impostare la decorazione, a

11) Cfr. A. Ballarin, in AA.VV. 1991[1], pp. 159-164. Per l'attività di Stefano nei decenni successivi, cfr. C. Furlan, in AA.VV. 1991[1], pp. 164-166; E. Saccomani, in AA. VV. 1991[1], pp.166-170; V. Mancini 1990 (ma 1992), pp. 281-299.

12) Sull'attività del Campagnola negli anni trenta, cfr. E. Saccomani, in AA.VV., 1991[1], pp. 145-150.

13) In generale sulla pittura cinquecentesca in Friuli cfr. C. Furlan 1988[2], I, pp. 219-228 (con bibliografia).

14) Cfr. per tutta l'opera dell'artista: C. Furlan 1988[1].

F·C·S·R· ET·S·L· M·D·XXI

Travesio, Chiesa parrocchiale, cupola.
Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone, *Incontro di Cristo con san Pietro.*

Treviso, Duomo, cappella Malchiostro.
Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone, *Adorazione dei Magi.*

questa connette, in un unico «pensiero» spaziale, le immagini delle pareti, della calotta absidale e della cupola (distrutta nell'ultima guerra), dalla quale il Padre Eterno, avvolto dalle nubi e da una fitta schiera di angeli, scendeva con moto vorticoso verso l'altare. Tale interconnessione tematico-spaziale è stata messa in relazione alla soluzione che Raffaello aveva studiato per la cappella Chigi in Santa Maria del Popolo a Roma. Ma anche l'intensificazione del vigore plastico dei corpi e la monumentalità delle figure, che con energico dinamismo dominano lo spazio forzandone illusionisticamente i limiti (si vedano l'*Adorazione dei Magi* e i *Santi* entro finte nicchie, sulle pareti), non possono che sortire dal contatto diretto con modelli romani michelangioleschi.

Dopo il fondamentale soggiorno cremonese, che segna l'acquisizione di accenti violentemente espressionistici, il Pordenone sarà nuovamente attivo in Friuli nel cuore degli anni venti: a Valeriano, Pordenone, Pinzano e ancora a Travesio per gli affreschi del coro della chiesa di San Pietro. Altre importanti commissioni esterne, i più intensi rapporti con Venezia (anche per decorazioni ad affresco: nel chiostro di Santo Stefano e sulla perduta facciata di palazzo D'Anna) e il trasferimento in questa città, lo allontaneranno quasi del tutto dalla sua patria.

La sua eredità è raccolta dal genero, Pomponio Amalteo, che, anche nel campo della decorazione ad affresco, continuerà a trasmetterne, con sostanziale fedeltà, schemi e modelli stilistici.

Tra palazzi e ville: la decorazione profana nei decenni centrali del secolo

Questo capitolo non può non aprirsi con il caso straordinario, quanto isolato, del «Magno Palazzo» all'interno del Castello del Buon Consiglio a Trento, fatto costruire e decorare dal principe vescovo Bernardo Clesio, sul modello delle più sontuose residenze principesche del Rinascimento[15]. Per

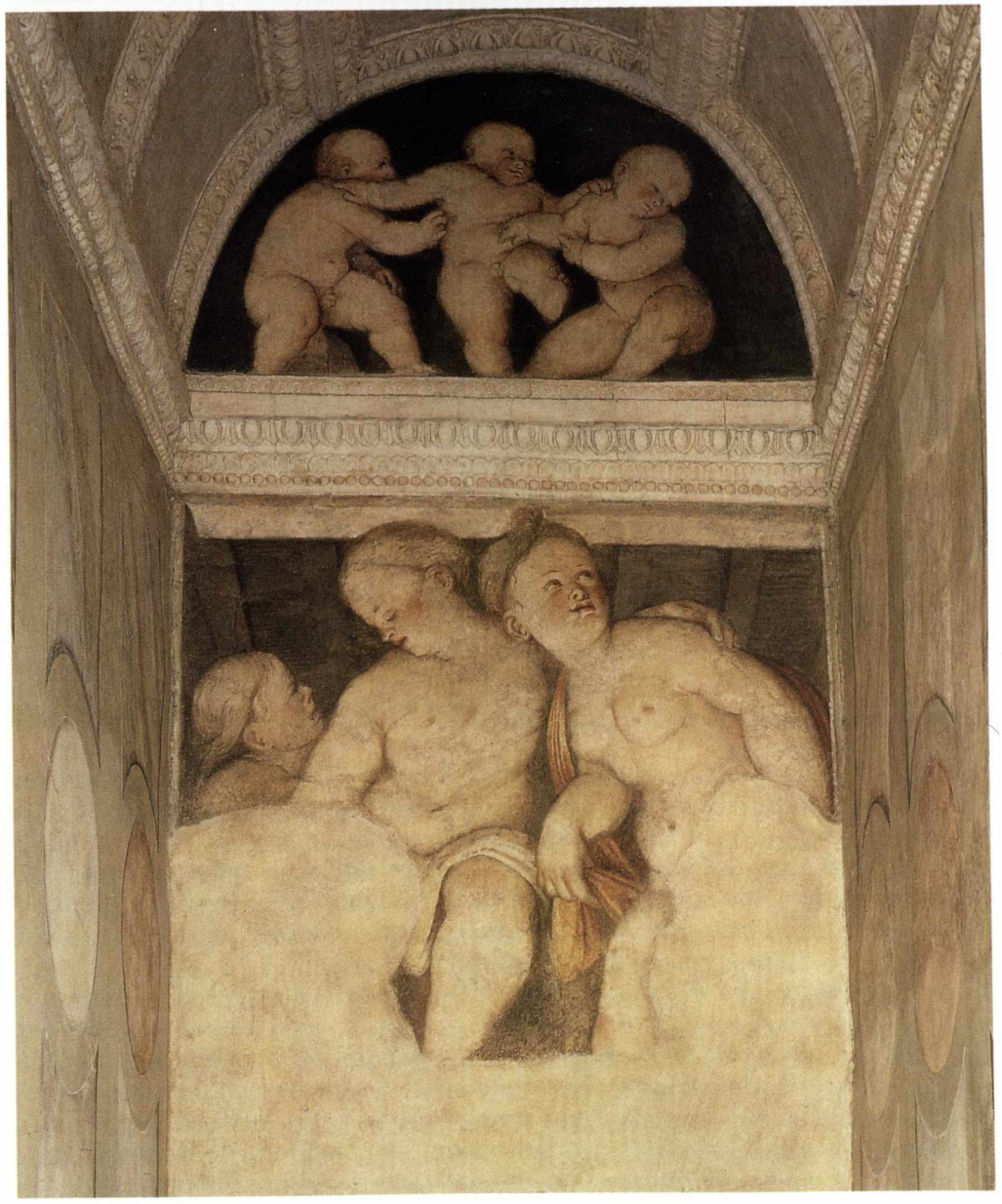
15) Cfr. AA.VV. 1985; W. Wolters 1987, pp. 417-427; E. Chini 1988[1]; A. Nova 1994, pp. 270-282; A Ballarin 1995, I, pp. 154-155, 356-357.
In generale sulla pittura nel Trentino-Alto Adige: E. Chini 1988[2], pp. 125-139; AA.VV. 1993, in particolare, pp. 239-267; sulla decorazione del pittore bresciano Pietro Maria Bagnadore nel castello di Velturno, oltre al catalogo sopra citato, cfr. K. Wolfsgruber, B. Schütz, H. Stampfer 1993.

Trento, Castello del Buon Consiglio, camera «del Camin nero».
Dosso Dossi,
Decorazione della volta.

Trento, Casa Cazuffi.
Marcello Fogolino,
Facciata e particolare: la Fortuna.

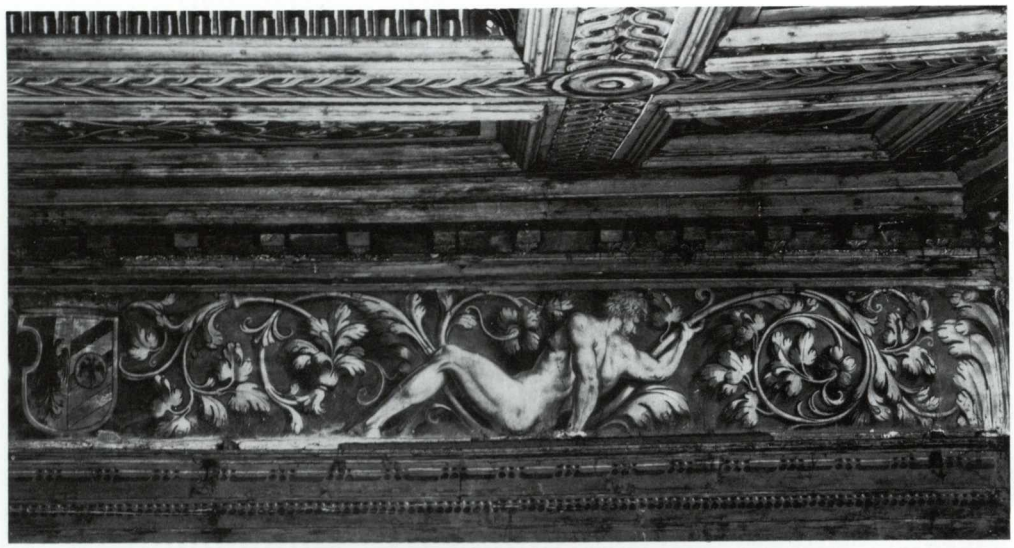
la realizzazione dell'estesissima decorazione, che doveva simboleggiare, nel fasto e nella ricchezza, il suo prestigio e restare «per perene memoria» degli artisti che vi avrebbero preso parte, richiede espressamente l'opera del pittore della corte ferrarese, Dosso Dossi, e coinvolge, oltre al Fogolino già attivo in città, il Romanino, che gli aveva offerto i suoi servigi. Tra il 1531 e il 1532 Romanino e Dosso (coadiuvato dal fratello Battista) portano a termine l'imponente impresa, che, per entrambi, costituirà l'ultima prova impor-

Trento, Castello del Buon Consiglio, loggia, lato occidentale. Gerolamo Romanino, *Concerto.*



Trento, Castello del Buon Consiglio, andito al bagno. Gerolamo Romanino, *Putti giocanti; Tre donne nude.*

Padova, Palazzo del Capitanio, sala dei Giganti, (Liviano, Università degli Studi).
Domenico Campagnola, *Quinto Cincinnato e Caio Fabrizio.*



Domenico Campagnola, *Fregio a fogliami e figurazioni allegoriche* (part.).

tante della loro carriera. I rispettivi percorsi stilistici, dal comune punto di partenza, si erano andati diversificando: verso la cultura raffaellesca, «rivisitata» poi attraverso le opere di Giulio Romano a Mantova, quello di Dosso; ancora profondamente «padano» quello di Romanino, che, diversamente dal collega, nemmeno in questo contesto di così dichiarata impronta classicista, rinuncia agli accenti più tipici del suo linguaggio, inserendo temi e figurazioni di naturalistica quotidianità.

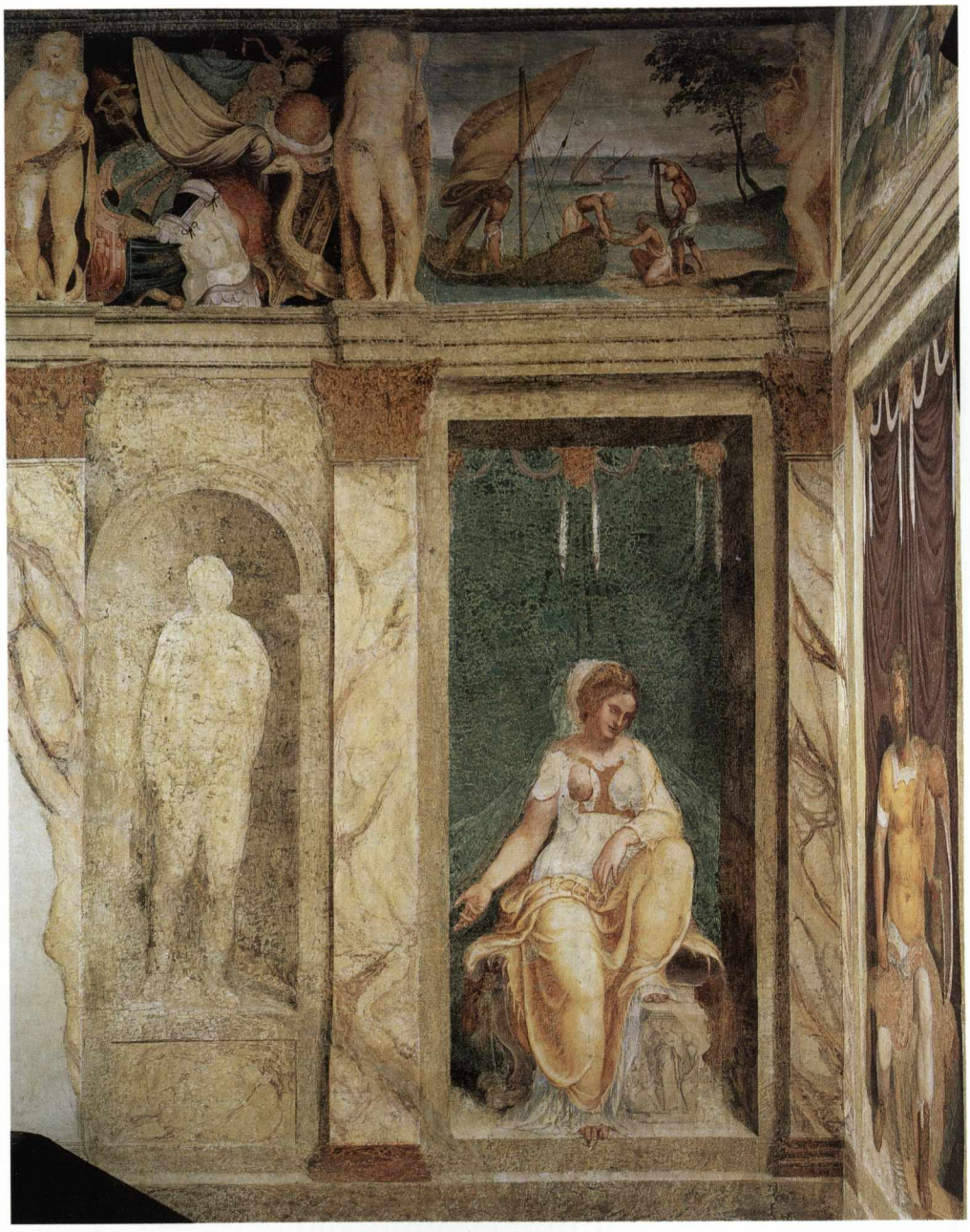
L'uscita di scena di molti esponenti della generazione più vecchia e il diffondersi, tra Genova, Mantova, Bologna e Parma, della cultura figurativa raffaellesca, nelle interpretazioni dei suoi allievi diretti (Perino, Giulio Romano) e di quei pittori, di diversa formazione, come ad esempio Parmigianino, che erano stati a Roma nel terzo decennio, determinano un rapido mutamento della situazione artistica in tutta l'Italia settentrionale. Anche a Venezia il clima era cambiato sotto la spinta del programma di riqualificazione della città del doge Gritti e grazie all'arrivo di figure del calibro culturale di Pietro Aretino, nonché di artisti «foresti» quali Jacopo Sansovino, Ammannati, Danese Cataneo e Sebastiano Serlio; non meno significativi sono i sempre più frequenti rapporti di Tiziano con i Gonzaga, vale a dire con la Mantova di Giulio Romano. In questa situazione così ricca di fermenti e anche di «presenze» toscane, c'erano tutti i presupposti per accogliere con favore il nuovo stile della Maniera tosco-romana, che approda in laguna, nel 1539, con Francesco Salviati e il suo allievo Giuseppe Porta e, nel 1541, con Giorgio Vasari[16].

L'arrivo di questi artisti, con un «bagaglio» potente di informazioni sulla nuova moda decorativa romana, in coincidenza con un momento di grande fervore nell'edilizia privata – di città e di campagna – promossa da una committenza ansiosa di dare segni tangibili della propria cultura, oltre che del proprio ruolo sociale, ha immediato riscontro anche nel campo della decorazione d'interni, che anzi diverrà uno dei veicoli privilegiati della diffusione del linguaggio manieristico nel Veneto.

La prima pagina di questo capitolo nuovo della storia della decorazione ad affresco, spetta a Padova[17], dove, proprio negli anni a cavallo del 1540, si aprono importanti cantieri, in un clima di rinnovamento e di rilancio dell'immagine della città e di esaltazione delle sue origini romane. L'operazione che ufficialmente inaugura questo programma autocelebrativo è la ridecorazione del salone di rappresentanza – la cosiddetta «Sala dei Giganti» – del Palazzo del Capitanio, avviata nel 1540. Significativamente l'elabo-

16) Per una trattazione generale sulla situazione veneziana a partire dal 1540, si può far riferimento a S. Mason Rinaldi 1988, I, pp. 171-196 (con bibliografia) e a P. Humfrey 1996, pp. 185-198.

17) Su questo momento della situazione artistica padovana si vedano: E. Saccomani 1988, pp. 197-199 (con bibliografia) e il recente volume di V. Man-



Luvigliano, Villa dei Vescovi, ora Olcese, sala delle «Figure all'antica».
Lambert Sustris,
Decorazione delle pareti.

Luvigliano, Villa dei Vescovi, ora Olcese, stanza del «Putto».
Lambert Sustris, *Paesaggio.*

razione del programma iconografico (*Figure di re e imperatori romani* e *Episodi della vita di re e imperatori*) è affidata all'umanista e «numismatico» padovano, Alessandro Maggi da Bassano[18], che dalla sua profonda conoscenza dei testi classici e dalla sua ricca collezione di monete e di rilievi antichi, trae temi e motivi da fornire ai pittori della scuola locale – il Campagnola, Stefano dell'Arzere e il più giovane Gualtiero – impegnati nell'esecuzione degli affreschi. I grandi personaggi della storia romana si succedono, in riquadri aperti sul cielo o entro finte nicchie, nella zona centrale delle pareti scandite da alte colonne, e sono accompagnati, nel registro inferiore, dagli episodi della loro vita, dipinti a monocromo; un fregio continuo, a fogliami e figurazioni allegoriche, chiude in alto la decorazione. Un siffatto schema decorativo, senza precedenti nel Veneto, è chiara testimonianza di una precoce circolazione di idee e modelli di origine centroitaliana: stringente è, innanzitutto, il richiamo alla impostazione, oltre che ai soggetti, degli affre-

cini 1993, anche per l'importante contributo consistente nella 'scoperta' di un ciclo di affreschi da attribuirsi al Sustris (e forse in parte a Gualtiero Padovano) nella villa Bigolin di Selvazzano.

18) Cfr. G. Bodon 1991, pp. 67-73.

19) Cfr. V. Mancini 1993, pp. 1-22.

schi di Polidoro sulle facciate dei palazzi romani, così come a talune invenzioni di Giulio Romano a Mantova o di Perino a Genova. L'arrivo in città, nel 1541, di Giuseppe Porta e di Lambert Sustris[19], portatori dello stile ornamentale della Maniera e delle nuove formule decorative, ha immediato riscontro anche sull'evoluzione stilistica degli artisti locali, chiaramente influenzati – lo si vede bene già nel corso dei lavori nella Sala dei Giganti, cui partecipano i due forestieri – dalle stilizzazioni formali e dalle ritmiche eleganze del loro linguaggio.

Lonedo di Lugo Vicentino, Villa Godi Malinverni, sala dei Cesari. Gualtiero Padovano, *Paesaggio; Vittorie alate.*

Il repertorio figurativo classicistico e antichizzante che essi importano è inoltre perfettamente adeguato alle esigenze degli intellettuali e mecenati padovani impegnati nel progetto di rinnovamento di cui s'è detto. Alvise Cornaro, letterato, trattatista ed egli stesso dilettante di architettura, trova in Sustris l'interprete ideale cui affidare la traduzione visiva delle sue idee, maturate nello studio di Vitruvio e delle fonti classiche, oltre che attraverso la visione diretta delle antichità romane, e aggiornate attraverso scambi e frequentazioni assidue con gli esponenti di spicco del *milieu* veneziano. Il complesso cornariano della Loggia e dell'Odeo[20] è tutto improntato al recupero dell'antico, sia nelle funzioni che nelle forme architettoniche; così anche nella decorazione interna della palazzina dedicata alla musica, la suggestione dei modelli antichi presiede alla scelta dei motivi decorativi: nella sala centrale ottagona, la volta a ombrello accoglie le *grottesche* (tratte da stampe di Agostino Veneziano) di Gualtiero Padovano, e le pareti si aprono illusionisticamente sulle *vedute marine* e i *paesaggi archeologici* del Sustris; negli ambienti laterali, ancora affreschi con finti pergolati e figurazioni mitologiche, ma soprattutto, ad opera di Tiziano Minio, cornici, riquadri e fregi in stucco, di spiccato sapore antico. Su queste premesse si fonda l'impresa – patrocinata sempre dal Cornaro – che segna il «trionfo» di Sustris decoratore: la villa dei Vescovi a Luvigliano[21]. Ancora una volta è nella tradizione delle decorazioni «all'antica» e nel repertorio messo a punto dagli allievi di Raffaello che va cercata la fonte delle soluzioni sustriane della *Sala degli Dei*, con figure in costume antico, finte statue, erme, paesaggi e trofei; della *Stanza del putto* e delle logge, con vedute illusionistiche. I paesaggi, nei quali il Sustris originalmente coniuga la concezione archeologica romana con la tradizione del paesaggio arcadico di Tiziano e Campagnola, assumono a Luvigliano, per la prima volta, un ruolo di grande rilievo, destinato a influire non poco, sebbene con diverse connotazioni, sulla futura decorazione di villa.

Tra i pittori padovani implicati nelle imprese decorative in corso a Padova in questi primi anni del quinto decennio (compresa la perduta decorazione del palazzo di Marco Mantova Benavides[22]), Gualtiero è quello che, per essere il più giovane e per i documentati rapporti di collaborazione con il Sustris, ne assimila più profondamente il linguaggio. Questi debiti nei confronti del repertorio e delle formule decorative del momento di Luvigliano sono ancora percepibili nella decorazione ad affresco delle quattro stanze dell'ala destra della palladiana villa Godi Malinverni a Lonedo Vicentino[23] che, ormai verso la metà del secolo, conclude la carriera di Gualtiero e anche la fase più arcaica della decorazione di villa.

La stagione successiva è sostanzialmente legata all'esplosione del fenomeno delle ville e al diffondersi, nella colta ed esigente cerchia dei committenti, della moda delle decorazioni interne, che, in forme e schemi autonomi rispetto all'architettura, dovevano celebrarne la storia e le «virtù». Teatro di queste private e autocelebrative rappresentazioni saranno perlopiù i palazzi e le ville di Andrea Palladio e gli interpreti saranno, quasi tutti, veronesi di nascita e di formazione: da Battista del Moro e Domenico Brusasorci ai più giovani Paolo Caliari, Battista Zelotti, Bernardino India, Anselmo Canera e Bartolomeo Ridolfi[24].

20) Per questi edifici e la loro decorazione, oltre che per la figura del Cornaro, cfr. AA.VV. 1980 e, anche per interessanti considerazioni sull'ambiente culturale padovano di quegli anni, V. Mancini 1993, pp. 33-37.

21) Le vicende relative alla villa e al ciclo di affreschi sono ripercorse da V. Mancini 1993, pp. 38-43.

22) Cfr. E. Saccomani in AA.VV. 1991[1], pp. 170-172.

23) Cfr. L. Crosato 1962, pp. 120-126, figg. 103-106.

24) Cfr. S. Marinelli 1980, pp. 187-201; Id., 1988[1], pp. 31-35. Un contributo specifico sulla pittura di paesaggio, soprattutto ad affresco, a Verona prima di Paolo Veronese, è fornito da G. Ericani 1988, pp. 7-29. Si segnalano inoltre le seguenti monografie: sul Brusasorci: M. Stefani Mantovanelli 1979; sullo Zelotti K. Brugnolo Meloncelli 1992; sul Veronese T. Pignatti-F. Pedrocco 1995.

Vicenza, Palazzo Thiene, sala di Proserpina.
Bernardino India,
Giudizio di Paride.

Gli stretti rapporti esistenti tra Verona[25] e Mantova (gli affreschi dell'abside del Duomo veronese sono eseguiti nel 1534 dal Torbido su cartoni di Giulio Romano) e dell'architetto Sanmicheli anche con l'ambiente veneziano, proprio nel momento della congiuntura salviatesco-vasariana, oltre che la diffusa circolazione di stampe (di Parmigianino, per esempio), erano garanzie di una cultura aggiornata sulle moderne tendenze anche nel campo della decorazione, che, del resto, contava in città una ricca tradizione di facciate affrescate[26]. In questo clima, e precisamente sotto l'egida del Sanmicheli, Paolo Caliari fa i suoi primi passi come frescante: in palazzo Canossa (dove è operante, in altri ambienti, anche il già affermato Battista del Moro) gli spettano, sicuramente, i paesaggi con *Storie di Giuseppe* e, secondo una recente proposta[27], anche quelli (da alcuni dati al Del Moro) con le *Allegorie delle quattro parti della terra e dei quattro grandi fiumi del mondo*, sulle volte a botte, con stucchi del Ridolfi, di due salette del piano nobile. Le aperture verso Nicolò dell'Abate, nella concezione paesaggistica, e verso Salviati, nelle figurazioni, sono già in queste primizie il segno di un grande e «nuovo» talento.

Ma l'impresa che «lancia» Paolo e Zelotti (oltre al Canera) al di fuori dei confini della città natale – per la quale, invece, continueranno a lavorare anche nel campo dell'affresco, Del Moro, Brusasorci, India e, soprattutto, dalla metà del secolo, Paolo Farinati[28] – è, nel 1551, la decorazione (giuntaci frammentaria) della perduta villa Soranza[29], costruita dal Sanmicheli a Treville di Castelfranco, che prelude, per novità di concezione, agli esiti del decennio successivo.

Nel frattempo, si erano aperti a Vicenza[30] i primi cantieri palladiani, con il coinvolgimento dei veronesi per le decorazioni interne: palazzo Da Porto, dove, perduti gli affreschi del Caliari e di Zelotti, resta la *Caduta dei Giganti* del Brusasorci, e palazzo Thiene, nel quale Anselmo Canera e il giovane India vengono chiamati a lavorare accanto agli stuccatori Ridolfi e Vittoria. Lo schema decorativo dei soffitti, in questo, come in altri numerosi casi tra quinto e sesto decennio, è basato sul sistema – di origine antica e molto diffuso a Mantova – delle cornici a stucco che spartiscono regolarmente la superficie e inquadrano le scene affrescate. Un notevole

25) In generale sulla pittura veronese del Cinquecento cfr. S. Marinelli 1988², pp. 140-148.

26) Per la catalogazione completa di quanto oggi rimane di una attività molto vasta e caratterizzante del volto della città, cfr. G. Schweikhart, M. Cova, G. Sona 1993 (con bibliografia).

27) L'attribuzione al Veronese degli affreschi di entrambe le sale proposta dal Rearick è accettata da T. Pignatti-F. Pedrocco 1995, I, pp. 39-40.

28) Per Paolo Farinati, cfr. G. Baldissin Molli 1988, pp. 98-111.

29) Cfr. T. Pignatti-F. Pedrocco 1995, I, pp. 50-53 e K. Brugnolo Meloncelli 1992, pp. 83-86.

30) Un rapido *excursus* sulle decorazioni degli edifici palladiani di Vicenza e del territorio è in E. Saccomani 1988, I, pp. 201-204 (con bibliografia).

arricchimento a questo tipo di impianto decorativo è prodotto, per merito del Vittoria, dall'introduzione di elementi come il cartoccio o lo *strap-work* e di figurazioni nelle quali l'elaborazione plastica si svolge in forme eleganti, con effetti di raffinato pittoricismo, in uno stile aggiornato sugli sviluppi della cultura decorativa di Fontainebleau. Un altro esito particolarmente felice di «simbiosi» tra decorazione plastica e pittorica sarà offerto, qualche anno dopo (1558), dal soffitto della *Sala degli Dei* in palazzo Chiericati a Vicenza, nel quale la straordinaria freschezza e luminosità degli affreschi dello Zelotti risulta esaltata dalla ricca ornamentazione a stucco del Ridolfi. Ma già si era andata sviluppando, per merito di Veronese e dello stesso Zelotti, una diversa concezione della decorazione degli interni, affidata interamente alla pittura e alla funzione unificante degli elementi architettonici illusionistici.

La decorazione di Paolo Veronese nella villa Barbaro di Maser[31] (1560-61 ca.) è certamente il raggiungimento più alto di questa nuova concezione. L'incarico a Paolo da parte di Daniele Barbaro, umanista, astronomo e musicologo e di suo fratello Marcantonio, nasce sulla base di rapporti certamente già avviati a Venezia, dove l'artista si era trasferito dal 1553 e aveva dato prove di straordinarie capacità nell'invenzione di «scenografie» dipinte e di spazi illusionistici, oltre che della sua perizia di frescante nella decorazione interna – purtroppo deperitissima – del palazzo Trevisan[32] a Murano.

Pojana Maggiore, Villa Pojana, camerino.
Bernardino India,
Grottesche e paesaggi.

31) Cfr. T. Pignatti-F. Pedrocco 1995, I, pp. 148-154 (con bibliografia) e, per l'interpretazione iconografica della decorazione, F.R. Pesenti 1996.

32) Cfr. S. Romano 1983, pp. 119-132. Accanto al Veronese, Battista del Moro lavora in alcuni ambienti del palazzo e sulla facciata verso il giardino (cfr. AA.VV. 1991², p. 55).

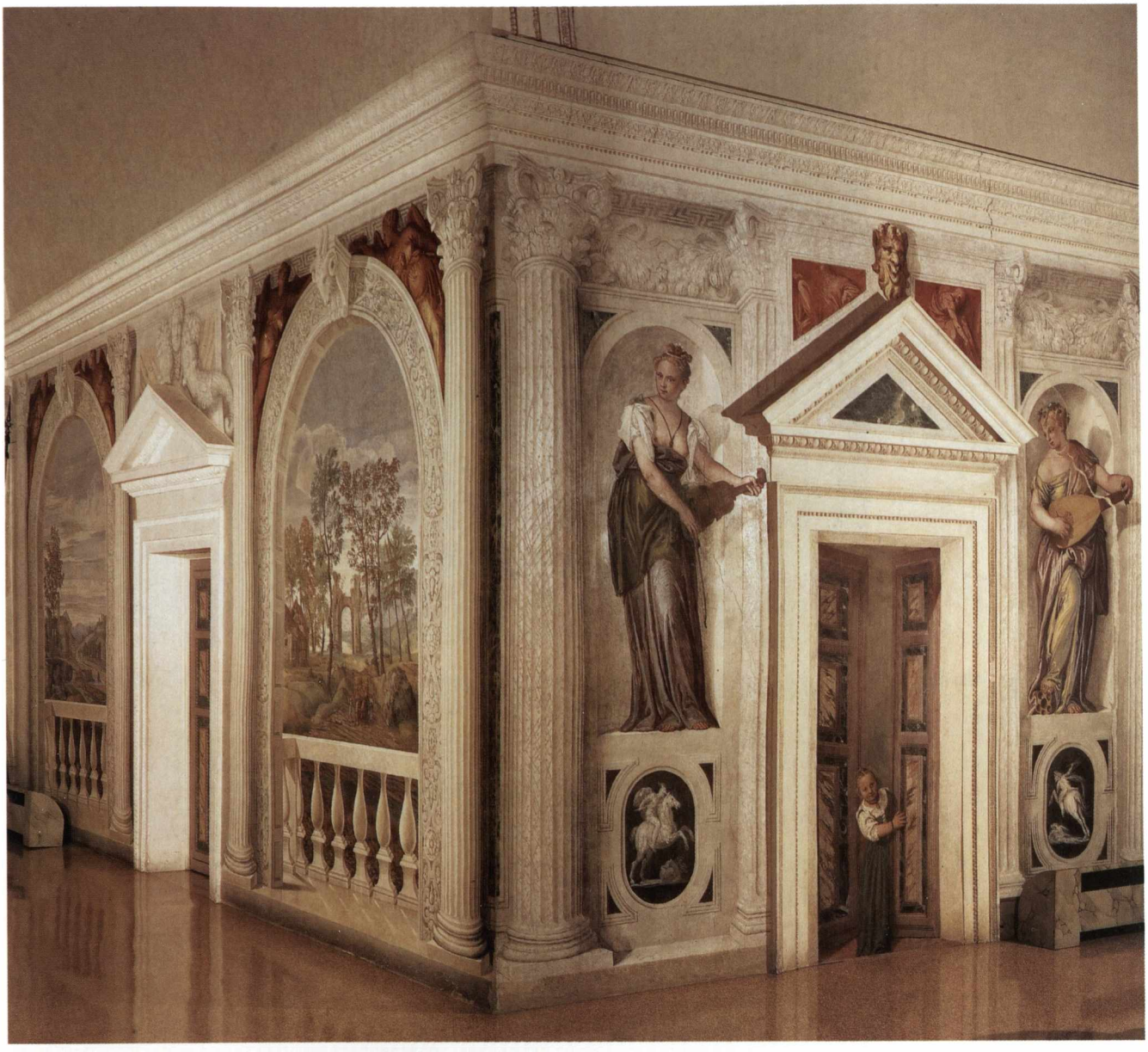
Thiene, Villa Porto Colleoni, «Camerone».
Giovanni Antonio Fasolo, *Incontro di Sofonisba e Massinissa* (part.).

Maser, Villa Barbaro, sala dell'Olimpo, volta.
Paolo Caliari detto il Veronese, *L'Olimpo.*

È proprio la tecnica dell'affresco, con le luminose e chiare trasparenze che le son proprie, a «sostenere» le candide architetture dipinte da Paolo sulle pareti e sui soffitti delle sale di Maser. Gli elementi architettonici – colonne, architravi, timpani e arcate – non suddividono semplicemente le campiture in cui disporre scene e figure, ma illudono spazi abitati dai personaggi della vita terrena, dalle Muse e dagli Dei dell'Olimpo; o aprono sulla natura: quella reale della campagna e quella ideale della romanità clasica. Le figure e i temi rappresentati nei vari ambienti (in gran parte ispirati alle «Immagini dei Dei degl'Antichi» di Vincenzo Cartari, pubblicate nel 1556) sono tutti ricollegabili, in un coerente gioco di rimandi e anche di allusioni alla famiglia dei committenti, al tema centrale dell'*Armonia Universale*, esaltata attraverso la *Musica*, la *Provvidenza*, l'*Amore* , la *Fertilità*.

Questo tipo di decorazione, basato su impalcature architettoniche illusionistiche, diviene la specialità di Battista Zelotti. Dopo la collaborazione con il Veronese alla Soranza e la decorazione (con Gianantonio Fasolo) del «camerone» del castello Da Porto Colleoni[33] a Thiene, nel quale compaiono a tutta parete fastosi loggiati con colonne corinzie, aperti sul paesaggio o su vedute urbane, nelle opere degli anni sessanta, l'artista mette progressivamente a punto un linguaggio del tutto personale e indipendente da quello così classico di Paolo a Maser, complicando l'impianto architettonico illusionistico con una straordinaria profusione di motivi decorativi, quali festoni naturalistici, trofei d'armi, finte cornici a *strap-work*.

33) Cfr. K. Brugnolo Meloncelli 1992, pp. 119-121.



Tra le varie imprese di questi anni (dalla «Malcontenta», dove lo Zelotti interviene dopo la morte nel 1561 di Battista Franco, che aveva iniziato la decorazione, alla villa Roberti di Bruggine presso Padova), quelle delle ville Emo a Fanzolo e Godi[34] a Lonedo di Lugo Vicentino sono le più rappresentative di questo nuovo modo di strutturare la decorazione pittorica, analogo a quello che aveva informato alcune celebri decorazioni romane tra quinto e sesto decennio del secolo, a partire dalla Sala Paolina in Castel Sant'Angelo.

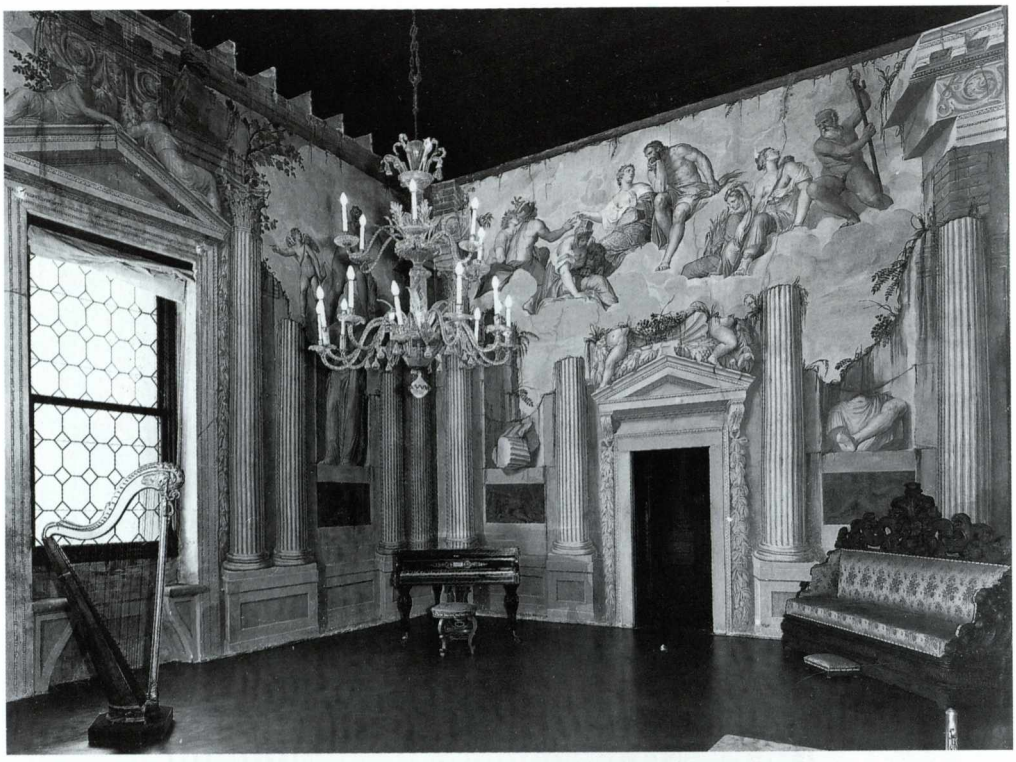
Nel salone di villa Emo, le figurazioni (*episodi storici, divinità, trofei* e *figure di prigioni* che sporgono illusionisticamente dal bordo della cornice) sono dipinte negli intercolumni sopra un alto zoccolo decorato da finti rilievi, in un gioco di piani e di finzioni pittoriche, che finiscono per negare la parete reale. Così anche nelle sale dell'ala destra della villa Godi (dove lavora anche Battista del Moro[35]), *finte statue* e gigantesche *cariatidi* si combinano, in un rapporto ricco di effetti decorativi, con la parte figurale delle allegorie e delle storie, animate dalle vivaci dissonanze del colore e dalle forme grandiose dei corpi.

Maser, Villa Barbaro, stanza del Cane. Paolo Caliari detto il Veronese, *Sacra Famiglia, santa Caterina e san Giovannino; figure allegoriche.*

Maser, Villa Barbaro, «crociera». Paolo Caliari detto il Veronese, *Bambina di Casa Barbaro tra suonatrici di violino e liuto e paesaggi.*

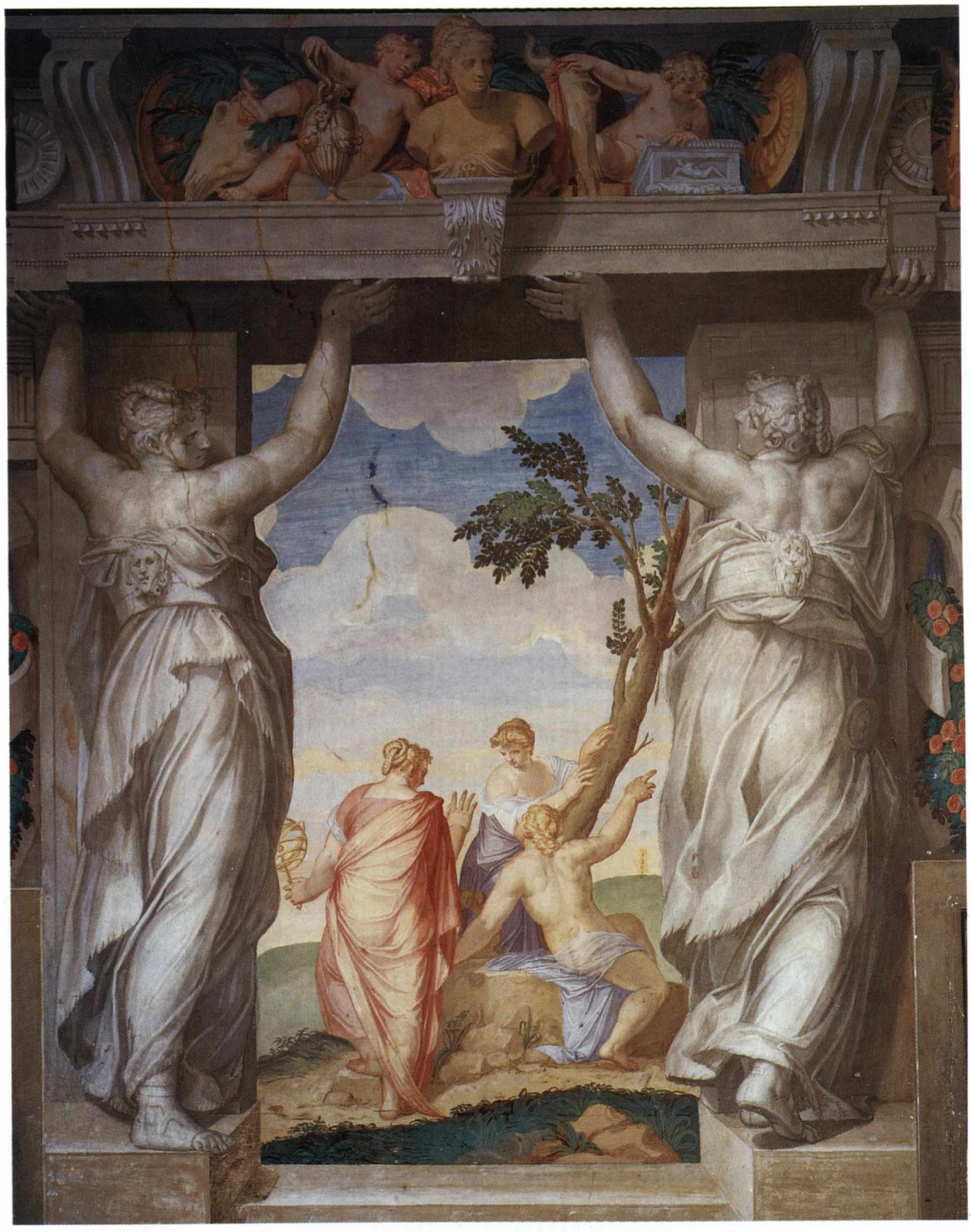
34) Per tutte le decorazioni citate si faccia riferimento alla monografia di K. Brugnolo Meloncelli (1992).

35) Il Del Moro interviene nelle due sale delle *Muse con i Poeti* e di *Venere* (cfr. L. Crosato 1962, pp. 120-126, figg. 83-85).



Lonedo di Lugo Vicentino, Villa Godi Valmarana ora Malinverni, sala dell'Olimpo, pareti settentrionale e orientale. Giovan Battista Zelotti, *Olimpo.*

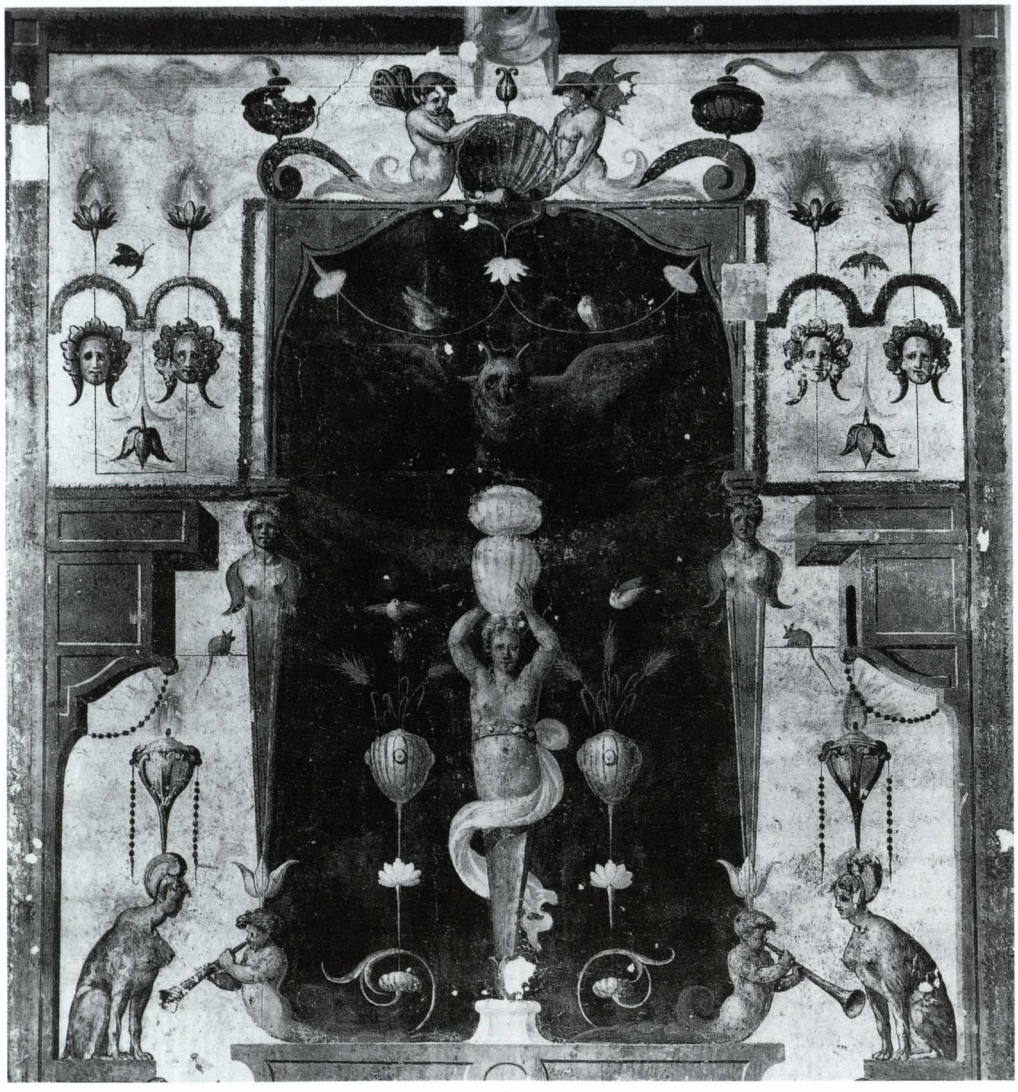
Fanzolo di Vedelago, Villa Emo, sala centrale o portego. Giovan Battista Zelotti, *Morte di Virginia.*



Lonedo di Lugo Vicentino, Villa Godi ora Malinverni, stanza delle Muse.
Battista del Moro, *Le Muse, figure allegoriche* (part.).

Prima di chiudere questo *excursus* sulla tipologia decorativa di villa nella fase del suo massimo splendore, va segnalato, in quanto unico, il caso della «Badoera»[36] a Fratta Polesine, interamente decorata a *grottesche* dal, non altrimenti noto, Giallo Fiorentino (è lo stesso Palladio a fornircene il nome). Questo genere di soggetti, solitamente confinato alle cornici o a piccoli ambienti, qui è usato per decorare, a piena parete, tutte le stanze della villa: nella sala centrale, i singoli motivi tratti dal ricco repertorio delle grottesche, ingranditi e isolati al centro di pannelli variamente colorati, affiancano i componimenti mitologici con un rilievo del tutto insolito, ma evidentemente gradito all'architetto, che giudica queste pitture «di bellissima inventione».

36) Cfr. L. Puppi 1972. Sul Giallo è intervenuto di recente A. Nave 1991 (con bibliografia), che giustamente ne ha messo in rilievo delle componenti stilistiche di origine romana: da Michelangelo e dal Perin del Vaga di Castel Sant'Angelo.



Fratta Polesine, Villa Badoer, salone centrale.
Jacopo del Giallo
detto Giallo Fiorentino,
Decorazione della parete con episodi mitologici e grottesche e particolare.

Bibliografia

1568 G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori, scritte e di nuovo ampliate da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino, co' ritratti loro, e con le nuove vite dal 1550 insino al 1567*, Firenze (ediz. a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-85, rist. 1906).

1715 G. Milesio, *Fabbrica del Palazzo Fontico de' Tedeschi e sua prima origine, in Venezia dell'illustrissima nazione Alemanna* (ediz. a cura di G.H. Thomas, Monaco 1881).

1760 A.M. Zanetti, *Varie pitture a fresco de' principali Maestri Veneziani ora per la prima volta con le stampe pubblicate*, Venezia.

1962 L. Crosato, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso.

1972 L. Puppi, *La villa Badoer di Fratta Polesine*, «Corpus Palladianum. 7», Vicenza.

1979 M. Stefani Mantovanelli, *Momenti essenziali dell'attività di Domenico Brusasorzi e semantica di un'opera*, Verona.

1980 AA.VV., *Alvise Cornaro e il suo tempo* (catalogo della mostra a cura di L. Puppi), Padova.

1980 S. Marinelli, *Figure e sfondi: aspetti della pittura veronese alla metà del Cinquecento*, in AA.VV., «Palladio e Verona» (catalogo della mostra a cura di P. Marini, Verona), pp. 187-202, Venezia.

1983 S. Romano, *Gli affreschi di Paolo Veronese*, in «Bollettino d'Arte. Supplemento. Studi Veneziani», 5, pp. 119-132.

1984 P. Zampetti, *La Scuola del Santo*, in AA.VV., «Storia e cultura al Santo. 9. Le pitture del Santo di Padova», pp. 75-117, Vicenza.

1985 AA.VV., *Bernardo Cles e l'arte del Rinascimento nel Trentino* (catalogo della mostra), Trento.

1985 B.L. Brown, *Giorgione, Michelangelo and the «Maniera Moderna»*, in AA.VV., «Renaissance Studies in Honour of Craig Hugh Smyth», II, pp. 97-112, Firenze.

1987 W. Wolters, *La decorazione delle volte e dei soffitti del Castello del Buonconsiglio*, in «Bernardo Clesio e il suo tempo», (Atti del convegno a cura di P. Prodi), Europa delle Corti, 39, pp. 417-428, Roma.

1988[1] AA.VV., *Gli affreschi della Scoletta del Carmine*, Padova.

1988[2] AA.VV., *Luochi della luna. Le facciate affrescate a Trento*, (a cura di E. Castelnuovo) Trento.

1988 G. Baldissin Molli, *Un fregio poco conosciuto e un quadro inedito di Paolo Farinati*, in «Arte Veneta», XLII, pp. 98-111.

1988[1] E. Chini, *Il Romanino a Trento. Gli affreschi nella Loggia del Buonconsiglio*, Milano.

1988[2] E. Chini, *La pittura in Trentino e in Alto Adige nel Cinquecento*, in AA.VV., «La pittura in Italia. Il Cinquecento», (a cura di G. Briganti), I, pp. 125-139, Milano.

1988 G. Ericani, *La stagione preveronesiana e la pittura di paesaggio a Verona*, in «Veronese e Verona», (catalogo della mostra a cura di S. Marinelli), pp. 7-29, Verona.

1988[1] C. Furlan, *Il Pordenone*, Milano.

1988[2] C. Furlan, *La pittura in Friuli e in Venezia Giulia nel Cinquecento*, in AA.VV. «La pittura in Italia. Il Cinquecento», (a cura di G. Briganti), I, pp. 219-228, Milano.

1988[1] S. Marinelli, *Intorno a Veronese*, in «Veronese e Verona» (catalogo della mostra a cura di S. Marinelli), pp. 31-51, Verona.

1988[2] S. Marinelli, *La pittura a Verona nel Cinquecento* , in AA.VV. «La pittura in Italia. Il Cinquecento», (a cura di G. Briganti), I, pp. 140-148, Milano.

1988 S. Mason Rinaldi, *La pittura a Venezia nel secondo Cinquecento*, in AA.VV. «La pittura in Italia. Il Cinquecento», (a cura di G. Briganti), I, pp. 171-196, Milano.

1988 E. Saccomani, *La pittura a Padova e a Vicenza nel Cinquecento* , in AA.VV., «La pittura in Italia. Il Cinquecento», (a cura di G. Briganti), I, pp. 197-207, Milano.

1988 A.M. Spiazzi, *Un ciclo pittorico del Cinquecento: la decorazione della Scoletta del Carmine*, in AA.VV., «Gli affreschi della Scoletta del Carmine», pp. 65-88, Padova.

1989 P.L. Fantelli, *Pittura murale esterna nel Veneto. Padova e la provincia*, Bassano.

1990 [ma 1992] V. Mancini, *Appunti su Stefano Dall'Arzere*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXXIX, pp. 281-299.

1991[1] AA.VV. *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quatrocento ai primi del Seicento*, (catalogo della mostra a cura di D. Banzato e A. Ballarin, Padova con contributi anche di C. Furlan e E. Saccomani), Roma.

1991[2] AA.VV., *Pittura murale esterna nel Veneto. Venezia e provincia*, Bassano.

1991 G. Bodon, *Studi antiquari fra XV e XVII secolo. La famiglia Maggi da Bassano*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXXX, pp. 23-172.

1991 A. Nave, *Il Giallo Fiorentino*, in «Notizie da Palazzo Albani», XX, 1-2, pp. 157-164.

1992 K. Brugnolo Meloncelli, *Battista Zelotti*, Venezia.

1993 AA.VV., *I Madruzzo e l'Europa. 1539-1658. I Principi vescovi di Trento tra Papato e Impero* (catalogo della mostra a cura di L. Dal Prà, Trento), Milano-Firenze.

1993 V. Mancini, *Lambert Sustris a Padova. La villa Bigolin a Selvazzano*, Selvazzano Dentro.

1993 G. Schweikhart-G. Cova-G. Sona, *Pittura murale esterna nel Veneto. Verona e provincia*, Bassano.

1993 K. Wolfsgruber-B. Schütz-H. Stampfer, *Schloss Velthurns*, Bolzano.

1993 A.P. Zugni Tauro-T. Conte, *Feltre e il suo territorio*, in A.P. Zugni Tauro-T. Franco-T. Conte, «Pittura murale esterna nel Veneto. Belluno e provincia», pp. 147-289, Bassano.

1994 G. Ericani, *Lorenzo Luzzo, Pietro de Marascalchi ed il Cinquecento feltrino*, in AA.VV., «Pietro de Marascalchi. Restauri studi e proposte per il Cinquecento feltrino» (catalogo della mostra a cura di G. Ericani, Feltre), pp. 99-157, Treviso.

1994 A. Nova, *Girolamo Romanino*, Torino.

1994 A.P. Zugni Tauro, *L'età d'oro degli affreschi feltrini*, in AA.VV., «Pietro de Marascalchi. Restauri studi e proposte per il Cinquecento feltrino» (catalogo della mostra a cura di G. Ericani, Feltre), pp. 33-49, Treviso.

1995 T. Pignatti-F. Pedrocco, *Veronese*, Milano.

1995 A. Ballarin, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, 2 voll. Cittàdella.

1996 F.R. Pesenti, *La promessa della rinascita. Per l'indagine iconografica degli affreschi veronesiani a Maser*, in «Quaderni di Palazzo Te», 3, pp. 39-53.

1996 P. Humfrey, *La pittura a Venezia nel Rinascimento*, (trad. it., 1ª ed. 1994), Milano.

1996 D. Gisolfi, *Tintoretto e le facciate affrescate di Venezia*, in «Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte», Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 24-26 novembre 1994), a cura di P. Rossi e L. Puppi, pp. 111- 114, Padova.

1996 E.M. Dal Pozzolo, *Padova*, in «La pittura nel Veneto. Il Cinquecento», I, Milano (ediz. Regione del Veneto).

Francesco Frangi

Lombardia

Milano, la Lombardia Sud-occidentale e Mantova

Nella vivace situazione milanese dei primi decenni del Cinquecento, risulta possibile individuare due fondamentali poli di riferimento, tra loro peraltro in reciproca connessione. Essi appaiono individuabili, da un lato, nell'evoluzione verso formule ormai pienamente rinascimentali della corrente prospettica di Bramantino e Zenale, dall'altro nella progressiva affermazione degli allievi e dei seguaci di Leonardo, sia di quelli già attivi a fianco del maestro fin dal suo primo soggiorno milanese, come Boltraffio, Marco d'Oggiono e probabilmente Cesare da Sesto, sia di coloro che entrarono in rapporto con l'artista fiorentino in occasione del suo secondo soggiorno in città, inauguratosi nel 1506, come Bernardino Luini e il Giampietrino.

Nel campo della produzione murale, il rapporto dialettico tra questi due versanti della pittura milanese appare in verità alquanto sbilanciato. Di Zenale non ci sono infatti pervenuti affreschi cinquecenteschi, ad eccezione dell'ammalorato ciclo di villa Simonetta a Milano, recentemente riferitogli, mentre rare, benché notevolissime, sono le pitture murali di Bramantino databili nel nuovo secolo, tra le quali spicca la monumentale *Madonna col Bambino* di Brera (già sulla facciata del Palazzo della Ragione), realizzata dal Suardi probabilmente subito di seguito al soggiorno romano del 1508-1509. A fronte di queste poche testimonianze, il contesto leonardesco milanese offre un quadro ben più ricco, in virtù soprattutto della fervida attività di Bernardino Luini, che per il sorprendente numero di imprese decorative sacre e profane nelle quali risulta protagonista, si impone, accanto al più anziano Bergognone, come il dominatore incontrastato della produzione ad affresco a Milano nel secondo e soprattutto nel terzo decennio del Cinquecento[1]. Tra i molti cantieri che videro all'opera il pittore vanno ricordati almeno quelli di Santa Maria della Pace, di Santa Maria delle Vetere (i cui affreschi si trovano oggi a Brera), di San Maurizio al Monastero Maggiore, oltre che, ovviamente, il notevole ciclo della villa di Gerolamo Rabia, detta la Pelucca, a Sesto San Giovanni, anch'esso conservato in larga parte a Brera. In queste opere Luini accorda le raffinatezze di lume leonardesche e la nobiltà di disegno raffaellesca in un linguaggio assolutamente peculiare, siglato dall'ariosa luminosità del registro cromatico e da una straordinaria immediatezza narrativa, di cui si coglie forse la misura più alta negli affreschi della Pelucca, dove gli episodi sono ambientati placidamente entro vasti scenari naturali di notevole suggestione, che si ritrovano anche in alcuni riquadri di San Maurizio. In quest'ultimo ciclo, tuttavia, Luini dà prova anche di una notevole abilità nel piegare la tecnica ad affresco a sorprendenti effetti di naturalismo mimetico, percepibili in particolare nei ritratti di *Alessandro Bentivoglio* e di *Ippolita Sforza* sulla parete divisoria della chiesa.

1) Per gli affreschi milanesi di Luini cfr., in particolare, M.T. Binaghi Olivari 1988, pp. 190-321.

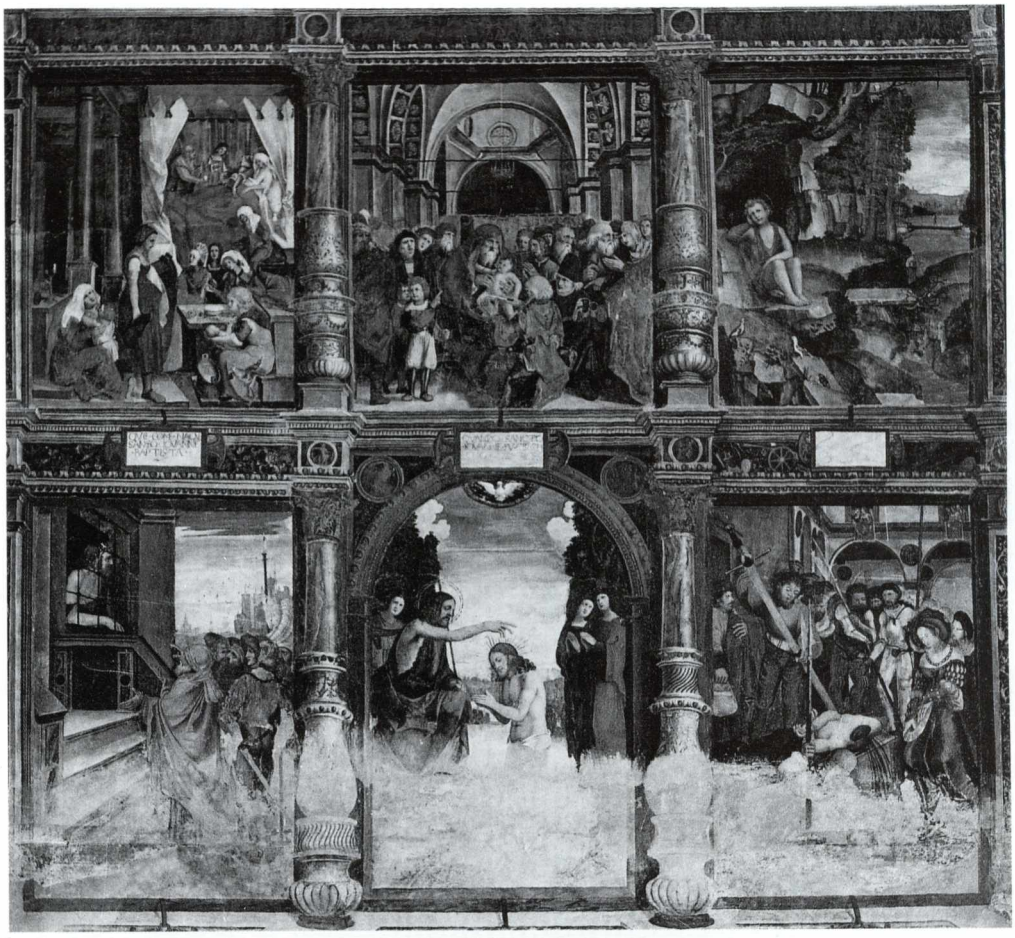
Milano, Pinacoteca di Brera (da Palazzo della Ragione).
Bartolomeo Suardi detto il Bramantino,
Madonna col Bambino.

Milano, San Maurizio al Monastero Maggiore. Bernardino Luini, *Alessandro Bentivoglio inginocchiato e tre santi.*

In virtù anche dei numerosi affreschi realizzati dal Luini al di fuori dei confini della città, in San Vittore a Meda come al santuario di Saronno, in Santa Maria degli Angeli a Lugano come nella parrocchiale di Ponte in Valtellina, il classicismo suadente e feriale del pittore conobbe una notevole fortuna nel territorio della Lombardia del nord, dalla Brianza alla zona lariana e al Canton Ticino. Non bisogna però credere che i caratteri del linguaggio luinesco si configurino, per l'area geografica qui considerata, come una sorta di riferimento normativo.

Uno sguardo anche rapido alla situazione della Lombardia occidentale

Milano, Pinacoteca di Brera (da Villa Pelucca). Bernardino Luini, *Fanciulle al bagno* (part.).



Gravedona, Santa Maria delle Grazie.
Bernardino de Donati (attr.), *Storie di san Giovanni Battista.*

nei primi tre decenni del secolo, evidenzia infatti un panorama straordinariamente ricco, caratterizzato dall'affermazione di centri tra loro in reciproci rapporti ma dotati di una produzione peculiare e che spesso, ben più chiaramente di quanto avviene nel Quattrocento, danno vita a vere e proprie scuole locali. Un primo importante caso è fornito ad esempio dalla zona lariana e valtellinese, nella quale, nel primo quarto del secolo, si sviluppa una cultura figurativa di alto profilo che trova i suoi fondamenti nelle esperienze prospettiche milanesi di Bramante, Bramantino e Zenale. Ancora in parte sfuggenti appaiono i protagonisti di questo filone, che trova le sue espressioni più alte nei cicli di affreschi delle chiese di Santa Maria delle Grazie a Gravedona e di Sant'Antonio a Morbegno, opera di vari artisti tra i quali, come gli studi più recenti hanno puntualizzato, sembra emergere in particolare la figura di Bernardino de Donati, pittore di formazione milanese, capace di coniugare le istanze prospettiche con una sensibilità eccentrica di matrice ponentina[2].

Non certo meno stimolante appare, in questi stessi anni, il contesto pavese, dove si assiste alla nascita di una interessante scuola locale, all'interno della quale più che Bernardino de Rossi e Bernardino Lanzani, divulgatori di un linguaggio un po' flebile, nutrito di suggestioni peruginesche e bergognonesche, l'esponente di spicco si rivela essere il Maestro delle Storie di Sant'Agnese, responsabile di alcuni affascinanti cicli di affreschi nelle chiese pavesi di San Teodoro e di San Salvatore[3]. In queste opere, collocabili nel secondo decennio del secolo, l'anonimo artista si distingue non solo per l'estro anticlassico del suo repertorio formale, ma anche per l'abbondante impiego di raffinatissime grottesche, ispirate a quelle dei cantieri romani di

2) Sul contesto lariano e valtellinese si vedano M. Gregori 1995, pp. XIV-XXII; A. Rovetta 1995, pp. 19-28; M. Rossi 1995, pp. 28-36.

3) Sulla situazione pavese cfr. M. Tanzi 1988, pp. 74-86, 216-226.

Pavia, San Salvatore, IV cappella di sinistra.
Maestro delle Storie di Sant'Agnese,
Storie di sant'Antonio abate e san Paolo eremita (part.).

Cremona, Duomo, navata mediana 4° arcone.
Boccaccio Boccacino,
Adorazione dei Pastori.

Pinturicchio, che il pittore aveva potuto studiare in occasione di un più che probabile soggiorno giovanile nella città.

Per molti aspetti connessa a quella pavese, ma più strettamente implicata con i fatti milanesi, si rivela poi la situazione lodigiana[4], con Albertino e Martino Piazza, cui spetta fra l'altro il ciclo di affreschi con *Storie di sant'Antonio Abate e san Paolo Eremita* già nella chiesa dell'Incoronata (oggi Lodi, Museo Civico), singolare intreccio di riferimenti leonardeschi e bergognoneschi, interpretati con un linguaggio nervoso e pungente, suggestionato anche dai modelli di Giovanni Agostino da Lodi.

Escludendo Milano, il centro che all'aprirsi del Cinquecento si impone in modo più autorevole all'interno del territorio qui analizzato è tuttavia Cremona[5], come da solo basterebbe a dimostrare, attenendosi al campo di indagine di questo volume, lo spettacolare ciclo di affreschi realizzato a partire dal 1514 sulle pareti della navata centrale e della controfacciata del Duomo della città: un cantiere che per la modernità delle proposte e il prestigio dei protagonisti convocati, si configura come uno dei decisivi punti di snodo della pittura padana di quegli anni. Ad avviare l'impresa fu il caposcuola del rinascimento cremonese, Boccaccio Boccaccino, il quale, dopo un giovanile soggiorno milanese, aveva affinato la propria formazione a

4) Cfr. F. Moro 1987, pp. 21-28; «I Piazza da Lodi...» 1989.

5) Per quanto riguarda la scuola cremonese, cfr. «I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento» (catalogo della mostra), 1985; sul ciclo della cattedrale cfr. F. Frangi 1990, pp. 26-39, 251-264; M. Tanzi 1990, pp. 22-26, 246-249.

Ferrara e soprattutto nella Venezia dei primissimi anni del Cinquecento. Proprio quest'ultima prolungata esperienza giocò un ruolo decisivo nella maturazione del linguaggio del pittore, che negli affreschi della navata del Duomo (così come in quelli, di poco anteriori, dell'abside e dell'arco trionfale), esibisce un linguaggio chiaramente orientato verso i modelli lagunari e soprattutto la pittura veneta di terraferma, ma anche caratterizzato da espliciti riferimenti düreriani e da un'intensa propensione naturalistica di cui si coglie il segno soprattutto nella resa attenta e verosimile degli interni e nella raffinata sensibilità chiaroscurale.

Nella seconda metà degli anni dieci, al Boccaccino si affiancarono, nella decorazione della navata, i più giovani concittadini Giovan Francesco Bembo e Altobello Melone e quindi il bresciano Gerolamo Romanino, i cui impegni ravvicinati sulle pareti della cattedrale fanno del ciclo cremonese uno dei momenti salienti di quella corrente eccentrica e anticlassica, siglata da evidenti simpatie nordiche e da un'alta tensione espressiva, che in questi

Cremona, Duomo, navata mediana 7° arcone. Altobello Melone, *Strage degli Innocenti* (part.).

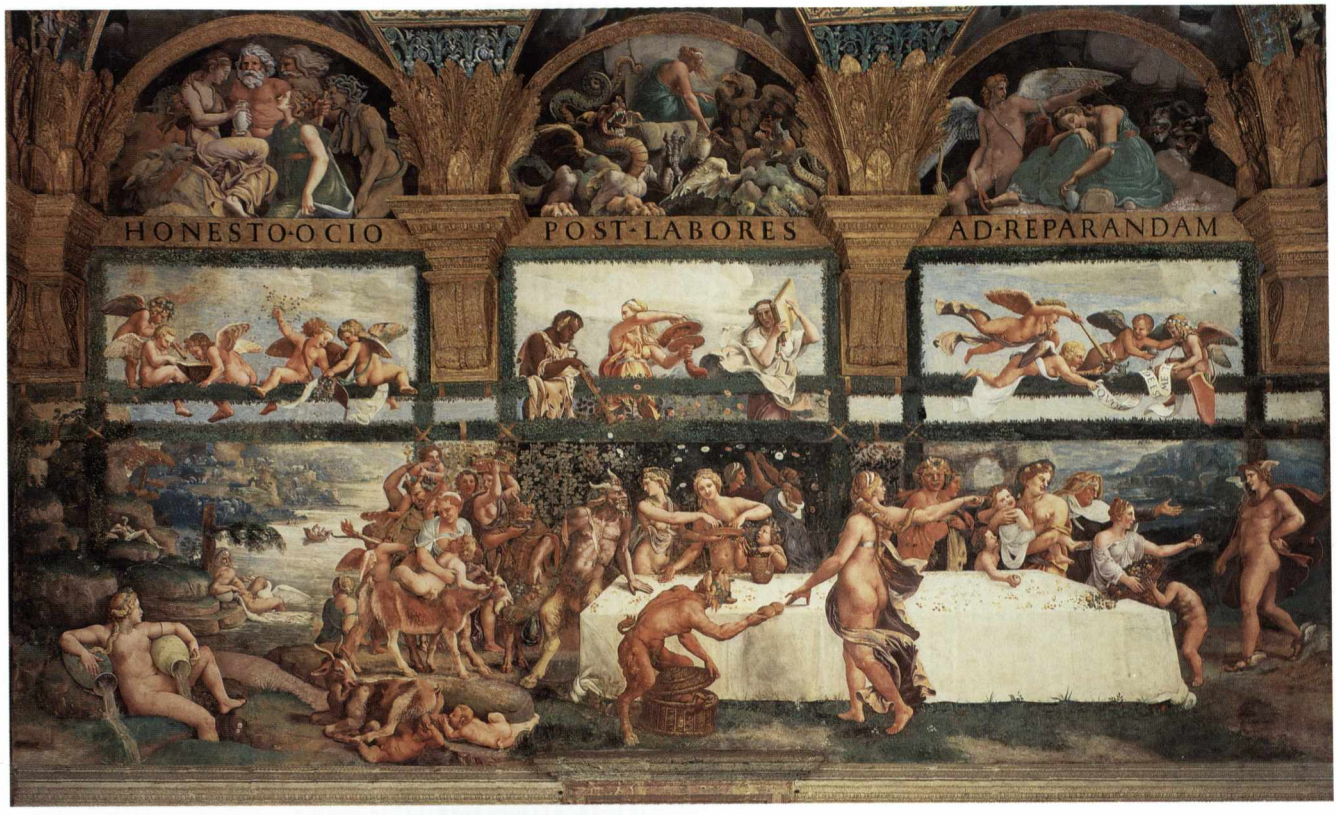
Cremona, Duomo, controfacciata.
Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone, *Crocifissione.*

anni attraversa molti centri, non solo dell'Italia settentrionale. A proseguire il ciclo fu quindi convocato il Pordenone, reduce dal fondamentale soggiorno romano del 1518. Gli affreschi cremonesi del pittore rappresentano, all'interno del cantiere cremonese, un ulteriore momento di svolta, caratterizzato in questo caso da una decisiva apertura verso la «maniera moderna», percepibile non solo negli espliciti riferimenti raffaelleschi e michelangioleschi delle scene, ma anche nella loro dirompente carica drammatica, nel gigantismo delle figure e nella ricerca di spettacolari effetti illusionistici.

All'interno della bruciante accelerazione culturale che scandisce la vicenda del ciclo della cattedrale, proprio la presenza di Pordenone fu certamente l'episodio destinato a lasciare un segno più incisivo, non solo nel contesto della città lombarda. Gli affreschi cremonesi del pittore friulano ebbero infatti una funzione determinante nell'introduzione delle novità dell'Italia centrale in Lombardia: un ruolo che certo dovette competere anche all'impegnativa decorazione della casa mantovana di Paride da Ceresara, realizzata dal pittore poco prima di approdare a Cremona e oggi quasi completamente perduta.

Sarà significativamente Mantova, peraltro, ad ospitare di lì a breve tempo un secondo avvenimento destinato ad avere un'eco vastissima nel contesto lombardo, e cioè l'arrivo nella città, nel 1524, di Giulio Romano[6]. Insieme agli affreschi pordenoniani di Cremona, le imprese lasciate dall'allievo di Raffaello in Palazzo Te segnano infatti un momento decisivo per la diffusione in Lombardia della grande decorazione di origine romana e raffaellesca, ponendosi come un imprescindibile punto di riferimento con il quale si misurò più di una generazione di pittori, certo non solo mantovani.

6) Cfr. «Giulio Romano» (catalogo della mostra), 1989.



Mantova, Palazzo Te, sala dei Giganti, volta. Giulio Romano e aiuti, *Olimpo.*

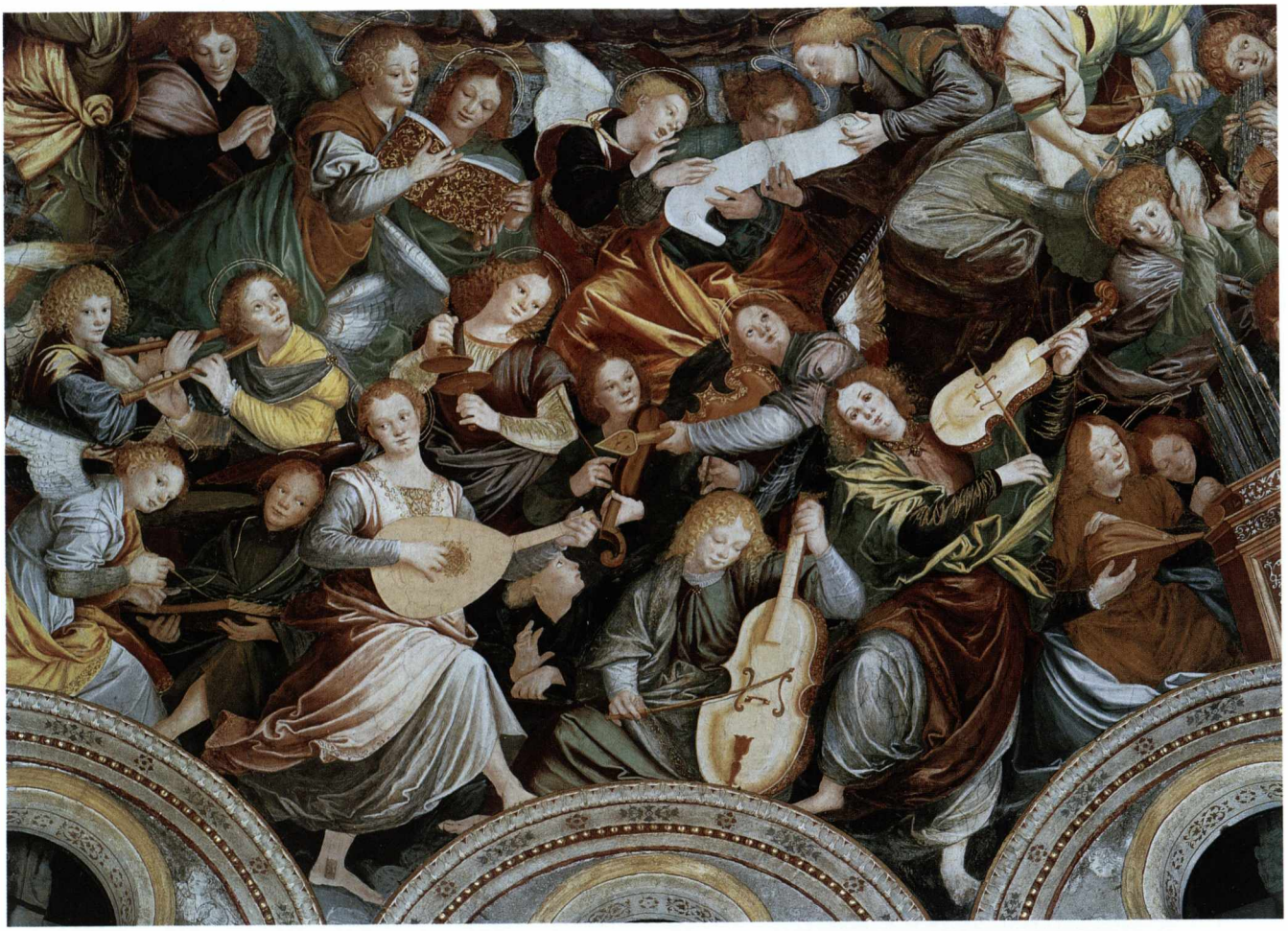
Mantova, Palazzo Te, sala di Psiche. Giulio Romano, *Storie del mito di Psiche: Nozze di Amore e Psiche.*

Se notevole fu l'attrazione esercitata dal ricco repertorio erudito e dalla ridondante fastosità profana degli affreschi della *Sala di Psiche* (1527-1528), non v'è dubbio che tra le imprese giuliesche di Palazzo Te a stupire e ad affascinare gli artisti lombardi dovette essere soprattutto la spettacolare scenografia della *Sala dei Giganti* (1532-1534). La stupefacente invenzione decorativa dell'ambiente appare infatti contraddistinta non solo dalla brusca accelerazione dei piani, che dalle incombenti figure delle pareti conduce alla fuga aerea della volta, ma anche dall'assenza di ripartizioni architettoniche interne, finalizzata a ottenere una totale trasfigurazione dello spazio. Tutti elementi che impressionarono non poco i pittori lombardi in quanto riproponevano, su nuove basi linguistiche, quella propensione all'artificio illusionistico ben radicata nel contesto della regione.

L'avvento delle nuove tendenze segna, nella mappa del territorio qui esaminato, un significativo spostamento delle forze in gioco. Il diffondersi dei nuovi orientamenti figurativi porta con sé, infatti, il rapido eclissarsi di centri prima assai vivaci, come Pavia e come il territorio alto lariano e valtellinese, all'interno del quale va comunque segnalata la decorazione di palazzo Besta a Teglio, interessante soprattutto per il suo eclettico programma iconografico, che accosta le *storie dell'Eneide* e dell'*Orlando furioso* a quelle della Creazione. L'incapacità di produrre un'adeguata interpretazione della «maniera moderna» da parte di queste aree va peraltro letta anche come un riflesso della profonda crisi che, a partire dagli anni trenta, coinvolge anche Milano dove, alla scomparsa di Luini e al progressivo decadimento della cultura leonardesca non corrisponde un adeguato ricambio generazionale di forze locali, in grado di tenere la città al passo con i nuovi tempi[7].

È probabile che le cause di questo eclatante passaggio a vuoto vadano ricercate anche nei radicali mutamenti politici di quegli anni, che vedono la definitiva caduta del potere ducale e il passaggio della città nelle mani degli spagnoli. Di fatto, comunque, la situazione milanese dei decenni centrali

7) Per un analisi della situazione milanese nei decenni centrali del secolo, cfr. G. Bora 1977, pp. 45-54.



Saronno, Santuario, cupola. Gaudenzio Ferrari, *Concerto angelico* (part.).

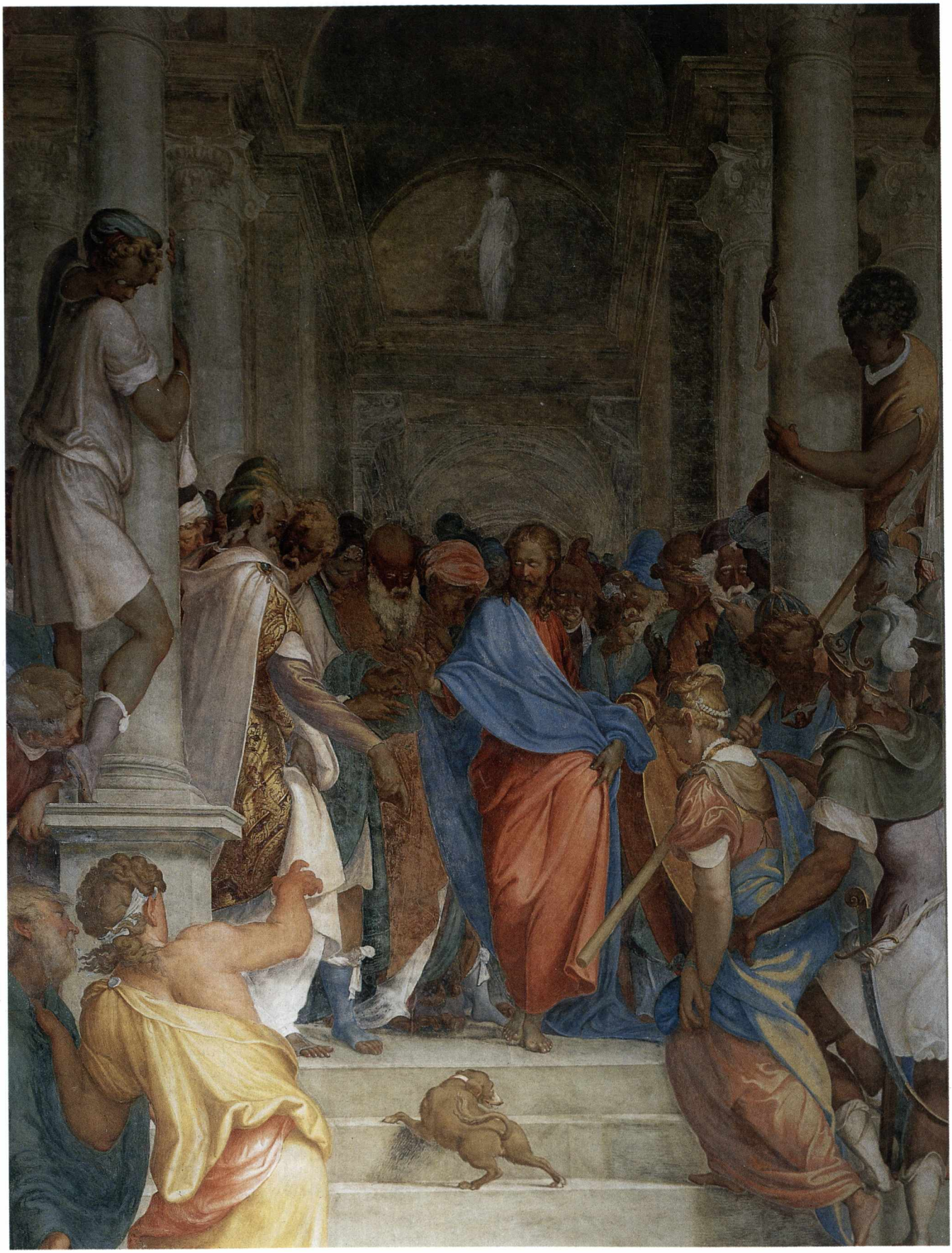
Cremona, San Sigismondo, presbiterio, parete sinistra. Camillo Boccaccino, *Cristo e la Cananea.*

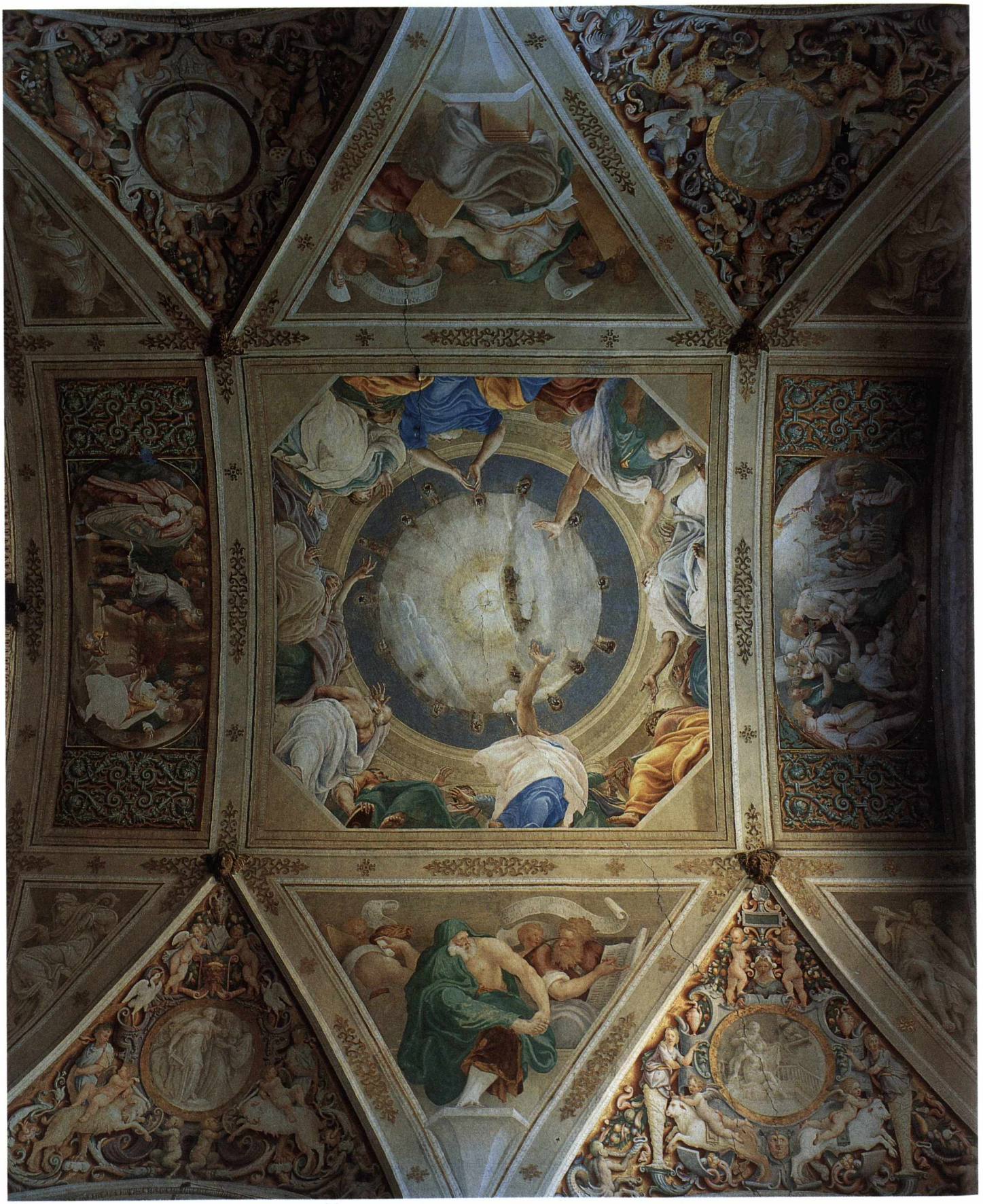
del secolo presenta i connotati di una vera e propria colonizzazione, della quale furono protagonisti sia i pittori veneti (tra i quali, oltre a Tiziano, vanno ricordati almeno Paris Bordon e Giovanni de Mio, che lasciò tra l'altro un importante ciclo di affreschi in Santa Maria delle Grazie), sia i pittori piemontesi, da Gaudenzio Ferrari a Bernardino Lanino[8], le cui imprese, considerate anche certe comuni premesse leonardesche, si collocano peraltro su un binario di notevole continuità rispetto alla produzione milanese dei primi decenni. Una continuità ribadita anche da precise vicende di committenza, come quelle relative alla decorazione del santuario di Saronno, dove qualche anno dopo l'intervento luinesco (1525) sarà convocato Gaudenzio per affrescare il celebre *Concerto angelico* della cupola (1534-1536).

Nella sua vivacità cromatica e nell'affettuoso naturalismo che la pervade, la cupola saronnese rappresenta probabilmente l'esito più alto della stagione lombarda del pittore valduggese, che si protrarrà fino al 1546, anno della morte, annoverando altri importanti cicli decorativi, come quello della cappella di Santa Corona in Santa Maria delle Grazie, collocabile all'aprirsi degli anni quaranta e già segnato da quel tentativo di adeguamento in senso manieristico della parlata vercellese che caratterizza anche le successive imprese milanesi dell'allievo Bernardino Lanino.

In questo contesto dominato dalle presenze forestiere, a rappresentare la scuola milanese contribuiscono, in anni che superano ormai la metà del secolo, sia Giuseppe Meda sia, soprattutto, Aurelio Luini, figlio di Bernardino, impegnato prevalentemente come freschista nei grandi cantieri conventuali come San Maurizio al Monastero Maggiore e San Vittore a Meda, nei

8) Sulla presenza a Milano dei due pittori cfr. R. Sacchi 1986, pp. 121-162; id. 1989, pp. 201-218.





Cremona, San Sigismondo, volta della prima campata. Giulio Campi, *Pentecoste e profeti.*

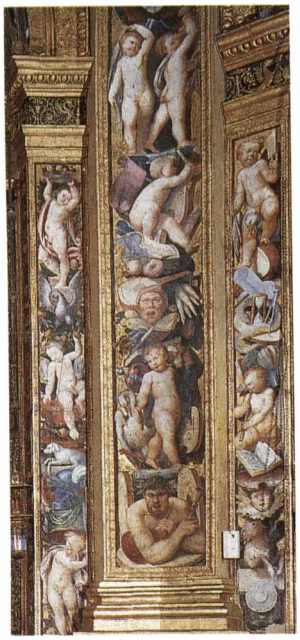
quali diffonde una pittura di matrice essenzialmente gaudenziana, ma di taglio più esplicitamente manierista[9].

Ben più di questi protagonisti locali, a qualificare la situazione milanese successivamente alla metà del secolo contribuisce tuttavia la cospicua attività per la città di vari esponenti della scuola cremonese, a partire da Bernardino Campi, approdato a Milano nel 1550 e il cui linguaggio erudito e accademizzante incontrò subito un notevole successo presso la committenza cittadina, come attestano anche i numerosi cicli decorativi eseguiti per varie dimore private, ricordati dalle fonti e oggi purtroppo perduti. Né minore fortuna avranno nei decenni successivi Giulio, Antonio e Vincenzo Campi, la cui attività per Milano, inauguratasi, per quanto riguarda i primi due, nel 1560, si avvarrà anche dell'influente sostegno di Carlo Borromeo.

La consistente e fruttuosa penetrazione dei cremonesi a Milano si pone come conseguenza quasi inevitabile della vitalità espressa da quella scuola anche nella stagione manieristica, durante la quale, anzi, Cremona fu senza dubbio il centro più vivace del territorio qui considerato[10]. Grazie anche alla fondamentale presenza del Pordenone in città e ai fecondi rapporti con Mantova e con Parma, Cremona seppe infatti proporre, già dai tardi anni venti, una straordinaria fioritura manieristica i cui più precoci esponenti furono il Soiaro, Giulio Campi e soprattutto il geniale Camillo Boccaccino, il quale negli affreschi dell'abside e del presbiterio della chiesa di San Sigismondo, eseguiti a partire dal 1535, esibisce un'elaborazione del tutto personale e di altissima tenuta qualitativa della cultura di Giulio Romano e del Parmigianino.

Proprio il fervido cantiere di San Sigismondo costituisce, insieme a quello di San Pietro al Po, il luogo deputato per seguire, attraverso gli interventi del Soiaro, di Giulio, Bernardino e quindi Antonio Campi, lo svolgimento della scuola cremonese nei decenni centrali del secolo. Ciò che più conta in questa sede sottolineare è tuttavia come, al di là degli scarti stilistici che consentono di individuare le rispettive competenze, la decorazione di San Sigismondo presenti nel suo complesso una sorprendente omogeneità, le cui ragioni di fondo risiedono non solo nel riferimento a comuni fonti figurative, ma anche nell'esuberanza decorativa e nella ricchezza di motivi ornamentali che contraddistinguono i diversi interventi nel cantiere e che determinano un effetto quasi di *horror vacui* che è significativo ritrovare anche nelle vivaci candelabre e negli altri affreschi eseguiti da Callisto Piazza e dalla sua bottega nella chiesa dell'Incoronata a Lodi a partire dal 1529.

In alcuni brani, come la *Pentecoste* di Giulio Campi sulla volta, gli affreschi di San Sigismondo mettono in mostra, inoltre, una chiara propen-



Milano, San Paolo Converso, loggiato prospettico. Vincenzo e Antonio Campi, *Vergine e due Apostoli.*

Lodi, Santa Maria Incoronata. Callisto Piazza e i fratelli Cesare e Scipione, *Decorazione della lesena.*

9) Per quanto riguarda le imprese decorative di Aurelio Luini cfr. G. Bora 1979, pp. 90-106; F. Frangi 1992, pp. 39-42, 263-266.

10) Per la vicenda del manierismo cremonese cfr. «I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento» (catalogo della mostra) 1985; G. Bora 1990, pp. 39-49.

Milano, San Marco, cappella Foppa.
Giovanni Paolo Lomazzo, *Gloria: angeli e santi.*

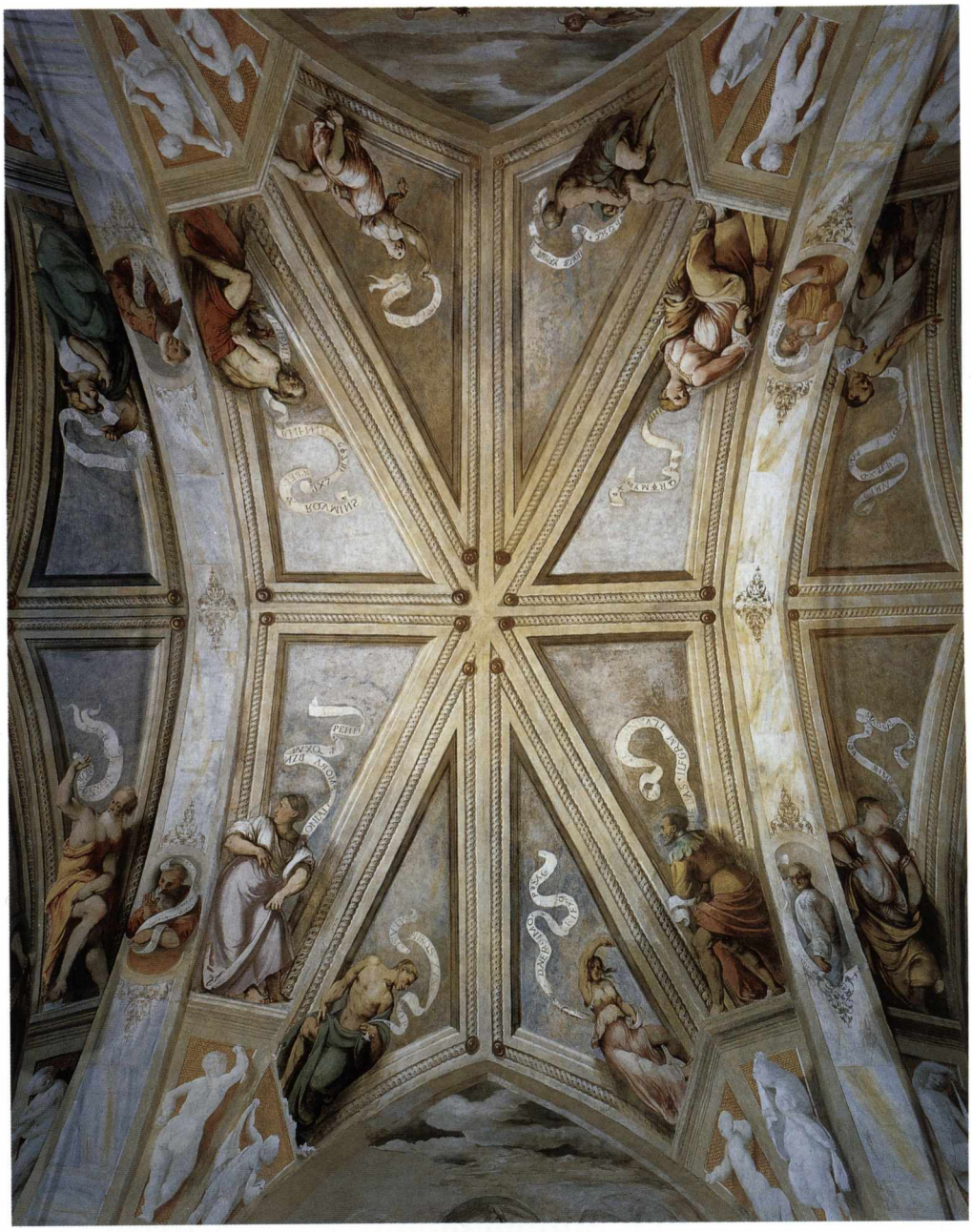
sione per la ricerca di effetti illusionistici, basati soprattutto sulla rappresentazione della figura umana in scorcio. Un tema che, anche sulla scia di queste esperienze dei cremonesi, otterrà un notevole seguito a Milano, come attestano sia gli specifici studi grafici e gli affreschi di Carlo Urbino, sia la decorazione della cappella Foppa in San Marco del Lomazzo (ca. 1571), sia, infine, le stesse imprese nella città di Antonio e Vincenzo Campi, e in particolare i notevoli affreschi della volta della chiesa di San Paolo Converso, avviati nel 1586.

Province venete della Lombardia: Brescia

Sulla comprensione dei fatti bresciani del primo Cinquecento grava non poco la scomparsa del ciclo di affreschi eseguito da Bernardino Zenale nella chiesa di San Francesco, forse da porsi in relazione alla commissione al pittore, intorno alla metà del primo decennio del secolo, del *Compianto* tuttora in San Giovanni Evangelista a Brescia. È certo, comunque, che la presenza di Zenale dovette incentivare notevolmente la penetrazione nel contesto cittadino della cultura milanese. Un fatto che risulta determinante non solo per la vicenda di Floriano Ferramola, specie all'altezza del singolare ciclo di affreschi di tema ovidiano di palazzo Calini, databile nella seconda metà degli anni dieci (oggi diviso tra la Pinacoteca di Brescia, il Victoria and Albert Museum di Londra e altre sedi), ma anche per gli esordi di Gerolamo Romanino, il quale, all'interno della triade (comprendente anche il Moretto e il Savoldo) che segna la grande stagione del primo Cinquecento bresciano, fu il solo a frequentare assiduamente la pittura murale[11].

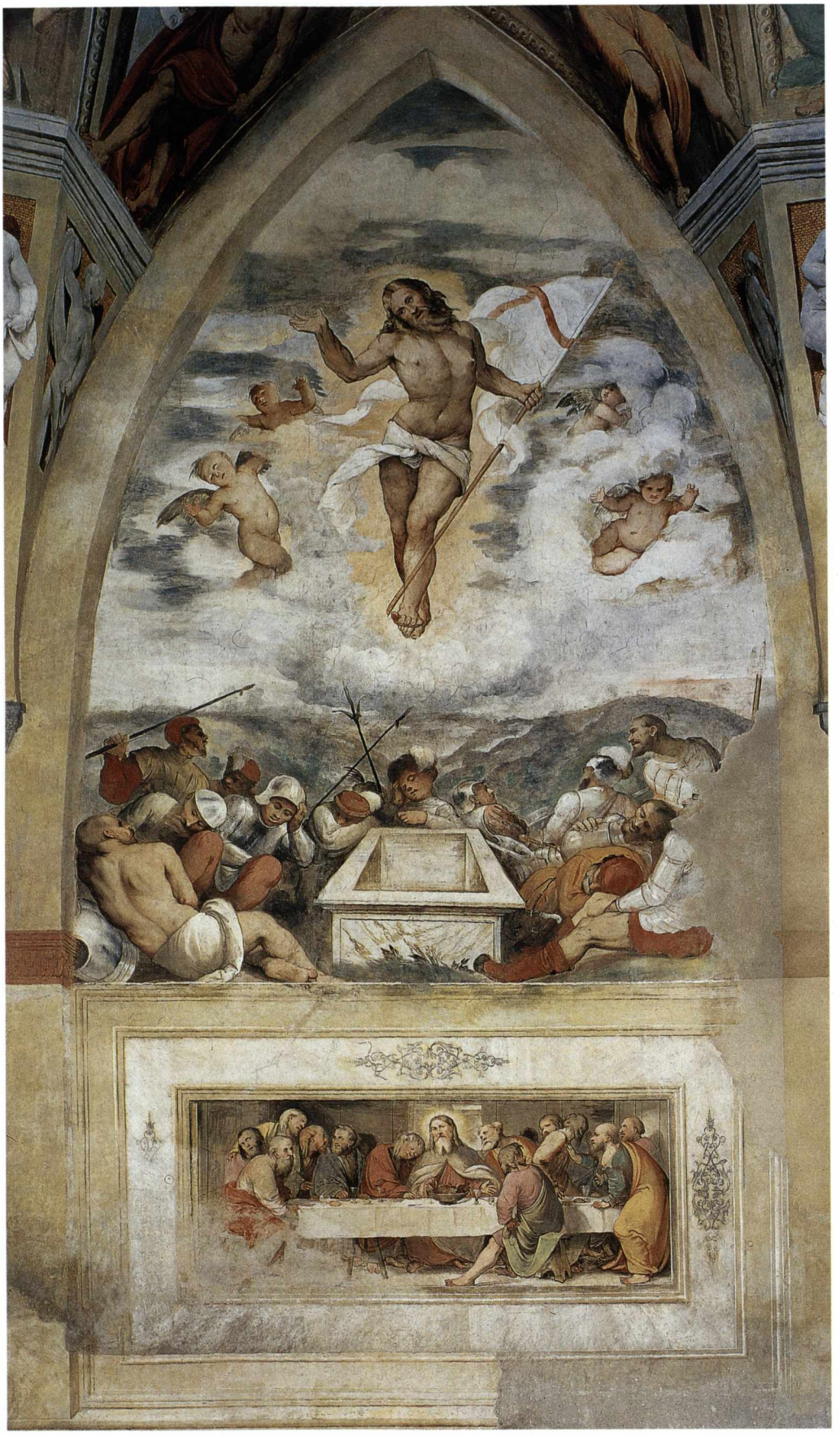
Le propensioni milanesi e in particolare bramantiniane di Gerolamo affiorano nitidamente sia nel precocissimo ciclo di Ghedi (ca. 1509; oggi al Museo di Belle Arti di Budapest), sia, soprattutto, negli affreschi di poco successivi di Tavernola Bergamasca. Ben presto, tuttavia, in linea con quanto avviene nei medesimi tempi per Moretto, la pittura romaniniana registra

11) Per il Romanino si veda G. Testori 1975; ried. in G.T. (a cura di P.C. Marani) 1995, pp. 153-166; A. Nova 1994.



Pisogne, Santa Maria della Neve, vele della campata. Gerolamo Romanino, *Sibille e profeti.*

un chiaro orientamento verso la cultura veneziana, Tiziano in testa, già ben leggibile nei citati riquadri eseguiti per il ciclo della navata del Duomo di Cremona (1519-1520). L'adesione di Romanino alla pittura lagunare appare peraltro sempre contraddistinta da un atteggiamento di spiccata autonomia, percepibile in particolare proprio nel carattere estroso e grottesco e nella straordinaria *verve* dialettale, nel senso più nobile del termine, che siglano le grandi imprese decorative della maturità dell'artista. Altamente significativi, in questo senso, appaiono i numerosi cicli di affreschi realizzati da Romanino in Valcamonica nel corso degli anni trenta, da quello di Santa Maria della Neve a Pisogne a quello di Sant'Antonio a Breno, testimonianza emblematica, nella loro foga espressiva, di un linguaggio profondamente svincolato non solo dagli aulici modelli tizianeschi ma anche da quelli della maniera; una scelta di campo in parte condivisa, sebbene in termini assai meno oltranzisti, da Callisto Piazza nei suoi anni bresciani, che videro an-



Pisogne,
Santa Maria della Neve.
Gerolamo Romanino,
Scene della Passione:
Cristo risorto; Ultima cena.

Brescia, Palazzo Averoldi, volta del salone.
Lattanzio Gambara, *Carro del sole* (part.).

che il pittore lodigiano lavorare intensamente in Valcamonica, come documenta, tra l'altro, il bellissimo ciclo di affreschi di Santa Maria del Restello ad Erbanno.

Considerato il carattere del tutto singolare della vicenda romaniniana, è solo con l'affermazione, intorno alla metà del secolo, di Lattanzio Gambara, formatosi non a caso a Cremona presso Giulio Campi, che si può parlare di una chiara svolta in senso manieristico della pittura bresciana[12]. Già nelle prime opere realizzate a fianco del Romanino, come gli affreschi di palazzo Avogadro a Brescia, il Gambara rivela palesi riferimenti alla maniera grande di Pordenone e di Giulio Romano, cui si aggiunge, dopo il soggiorno veneziano del pittore collocabile intorno al 1565, una spiccata corrispondenza con il manierismo lagunare. La sovrabbondante ricchezza ornamentale e la vigorosa esuberanza formale che sempre contraddistinguono la sue imprese decorative, stanno a indicare comunque come la vicenda dell'artista bresciano vada letta soprattutto in rap-

12) Cfr. P.V. Begni Redona-G. Vezzoli 1978; M. Tanzi 1991.

Trescore Balneario, Oratorio Suardi. Lorenzo Lotto, *Storie di santa Chiara: vestizione della santa.*

Trescore Balneario, Oratorio Suardi. Lorenzo Lotto, *Scene della vita di santa Barbara: il mercato* (part.).

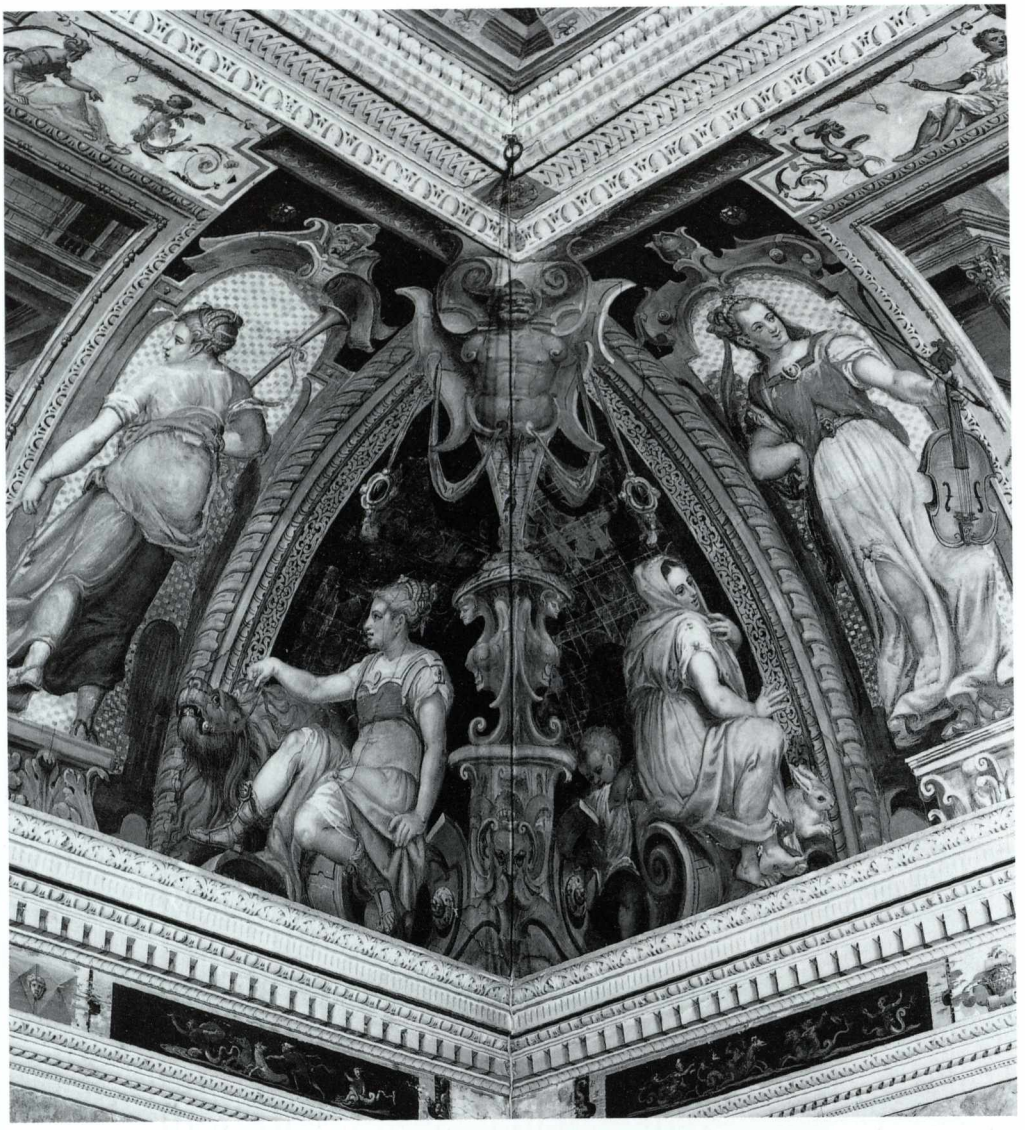
porto con quella di Giulio e Antonio Campi, con i quali del resto Lattanzio si trovò anche a collaborare, ad esempio nel ciclo di affreschi di palazzo Maggi a Cadignano.

Province venete della Lombardia: Bergamo

Specie dal punto di vista della produzione ad affresco, la situazione bergamasca presenta, rispetto a quella bresciana, un panorama decisamente meno vivace, all'interno del quale spicca però il notevole episodio della decorazione, da parte di Lorenzo Lotto, dell'Oratorio Suardi di Trescore Balneario (1524)[13].

L'opera si situa quasi al termine del lungo soggiorno bergamasco del pittore veneto (1513-1525) e si fa ammirare soprattutto per la spigliata libertà narrativa che contraddistingue il susseguirsi sulle pareti del piccolo ambiente delle storie della *Vita di santa Barbara* e dei *Miracoli di santa Brigida*.

13) Cfr. F. Cortesi Bosco 1980.



Bergamo, Palazzo Morando, sala di Amore e Psiche
Giovan Battista Guarinoni d'Averara,
Le quattro Virtù cardinali e i quattro vizi opposti: particolari Fortezza, Pusillanimità.

Pur entro un contesto ricco di complesse implicazioni iconografiche e di espliciti riferimenti all'attualità (la lotta contro la dilagante eresia luterana), le vicende delle due sante sono descritte con una sorprendente immediatezza e con una regia scintillante, attenta a restituire la feriale vivacità degli episodi e la concatenazione dinamica del racconto.

Il capolavoro lottesco resta tuttavia un fatto isolato nel contesto bergamasco, che anche nel seguito del secolo faticherà a formulare una propria elaborazione della grande decorazione manieristica. A poco gioverà, infatti, la stimolante presenza in città di Giovan Battista Castello, che tra il 1551 e il 1553 esegue gli affreschi, di cultura genovese e tibaldesca, di casa Lanzi a Gorlago e i cui suggerimenti saranno raccolti, in ambito locale, solo da Giovan Battista Guarinoni, responsabile, vent'anni più tardi, del ciclo di palazzo Morando a Bergamo[14].

14) Per la decorazione manierista a Bergamo cfr. M. Lorandi 1991, pp. 30-34, 256-261.

Bibliografia

1975 G. Testori, *Romanino e Moretto alla Cappella del Sacramento*, Brescia.

1977 G. Bora, *La cultura figurativa a Milano, 1535-1565*, in «Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V», catalogo della mostra, pp. 45-54, Milano.

1978 P.V. Begni Redona-G. Vezzoli, *Lattanzio Gambara, pittore*, Brescia.

1979 G. Bora, *Un ciclo di affreschi, due artisti e una bottega a S. Maria di Campagna a Pallanza*, in «Arte Lombarda», 59, pp. 90-106.

1980 F. Cortesi Bosco, *Gli affreschi dell'Oratorio Suardi. Lorenzo Lotto nella crisi della Riforma*, Bergamo.

1985 AA.VV. (a cura di M. Gregori), *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, (catalogo della mostra, Cremona), Milano.

1986 R. Sacchi, *Bernardino Lanino in Lombardia*, in «Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli» (a cura di G. Romano), pp. 121-126, Torino.

1987 F. Moro, *Pittura a Lodi. 1487 e oltre*, in «Pittura tra Adda e Serio. Lodi, Treviglio, Caravaggio, Crema» (a cura di M. Gregori), pp. 21-28, 107-108, Milano.

1988 M.T. Binaghi Olivari, *Bernardino Luini*, in «Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300-1535», pp. 190-321, Milano.

1988 M. Tanzi, *Da Vincenzo Foppa al Maestro delle Storie di Sant'Agnese (1458-1527)*, in «Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento» (a cura di M. Gregori), pp. 74-86, 216-226, Milano.

1989 *Giulio Romano*, (catalogo della mostra, Mantova) Milano.

1989 R. Sacchi, *Gaudenzio Ferrari a Milano: i committenti, la bottega, le opere*, in «Storie dell'Arte», 67, pp. 201-218.

1990 G. Bora, *I pittori tra «maniera» e realtà*, in «Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento» (a cura di M. Gregori), pp. 39-49, Milano.

1990 F. Frangi, *I pittori anticlassici*, in «Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento» (a cura di M. Gregori), pp. 26-39, 251-264, Milano.

1990 M. Tanzi, *L'affermazione di Boccaccio Boccaccino e i suoi sviluppi locali*, in «Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento» (a cura di M. Gregori), pp. 22-26, 246-249, Milano.

1991 M. Lorandi, *La decorazione tra Manierismo e Barocco*, in «Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo» (a cura di M. Gregori), pp. 30-34, 256-261, Milano.

1991 M. Tanzi (a cura di), *Lattanzio Gambara nel Duomo di Parma*, Torino.

1992 F. Frangi, *Episodi della pittura sacra nel tardo Cinquecento*, in «Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nord occidentale» (a cura di M. Gregori), pp. 39-42, 263-266, Milano.

1994 A. Nova, *Romanino*, Torino.

1995 M. Gregori, *Note su problemi lariani*, in «Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento» (a cura di M. Gregori), pp. XIV-XXII, Milano.

1995 P.C. Marani (a cura di) *La realtà di-Storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, pp. 153-166, Milano.

1995 A. Rovetta, *Pittura in Alto Lario e in Valtellina tra il 1480 e il 1520*, in «Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento» (a cura di M. Gregori), pp. 19-28, Milano.

1995 M. Rossi, *Pittura in Alto Lario e in Valtellina tra il 1520 e il 1550*, in «Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento» (a cura di M. Gregori), pp. 28-36, Milano.

Laura De Fanti

Piemonte

Varallo, Santa Maria delle Grazie, cappella Margherita. Gaudenzio Ferrari, *Gesù fra i dottori* (part.).

Per ripercorrere la storia dell'affresco in Piemonte nel sedicesimo secolo occorre considerare la situazione politica dell'epoca che vedeva questa terra di confine, strategicamente importante nello scacchiere europeo, contesa tra la monarchia francese e quella spagnola, mentre faticosamente si inserivano i tentativi autoctoni di affermazione, mantenimento ed espansione del ducato sabaudo. Tale situazione comportò di fatto una frammentazione del territorio con conseguenze che si trascinarono fino al Settecento. La molteplicità delle realtà locali, in una situazione politico-territoriale eterogenea, produsse nelle arti un divario notevole tra le varie provincie.

Il Vercellese, punto nodale tra Lombardia e regioni oltremontane, fu la zona geografica che meglio rappresentò l'evolversi della pittura piemontese durante la prima metà del Cinquecento. Figura di spicco fu Gaudenzio Ferrari (1475/80-1546), che lasciò le prime testimonianze ad affresco in Valduggia, sua terra natale. Al maestro sono stati ricondotti i frammentari affreschi provenienti dal Sepolcro della Vergine al Sacro Monte di Varallo, appena posteriori alla fondazione del Sacro Monte (ora Pinacoteca di Varallo). L'intervento del giovane Ferrari è ravvisabile in alcuni particolari che si notano nell'opera del poco noto Stefano Scotto sottoscrittore dell'affresco[1].

Avvio allo studio di Gaudenzio frescante è anche la lunetta con l'*Angelo Annunciante* (Vercelli, Museo Borgogna), proveniente dal convento delle Grazie a Vercelli. L'affresco era parte di un più vasto ciclo decorativo, dovuto a un gruppo di artisti lombardo-piemontesi aggiornati sul Bramantino e sullo Zenale[2]. La figura dell'Angelo suggerisce l'ipotesi che Gaudenzio conoscesse le novità giunte dall'Italia centrale, come il polittico del Perugino arrivato sul volgere del secolo alla Certosa di Pavia[3]. È probabile che Gaudenzio abbia intrapreso, forse sull'esempio del Sodoma, un primo viaggio romano, come sembra indicare la sua attività del primo decennio del Cinquecento. Gli affreschi della volta della cappella di Santa Margherita in Santa Maria delle Grazie a Varallo mostrano come le nozioni apprese dallo Scotto sulla decorazione a grottesche, siano state aggiornate da Gaudenzio sull'esempio del *revival* archeologico promosso da Pinturicchio, Ghirlandaio, Signorelli e dai numerosi artisti chiamati a Roma da Sisto IV per decorare la cappella Sistina[4]. Anche sulle pareti della stessa cappella emergono chiari gli influssi della pittura umbro-romana mitigata però dalla consuetudine a una parlata settentrionale e ingentilita da inflessioni leonardesche. Per la *Disputa tra i dottori* il Ferrari utilizza un impianto assai prossimo a quello del Bramantino per il cartone del *Mese di maggio* per gli arazzi Trivulzio[5]. I tondi in monocromo che si affacciano tra gli arabeschi della volta rammentano i disegni del Suardi e, di origine lombarda, sono i medaglioni con i *Profeti* posti nel sottarco[6]. L'attività di Gaudenzio frescante prosegue nella chiesa varallese di Santa Maria delle Grazie, con il ciclo cristologico terminato nel

1) Sull'attività di Stefano Scotto frescante a Varallo si veda: G. Testori 1965, pp. 15-34.

2) Il primo a notare i rapporti di dipendenza tra il Bramantino e Gaudenzio fu W. Suida 1907, p. 371; per la diffusione e lo studio dei modelli leonardeschi e zenaliani cfr. AA.VV. 1982.

3) Cfr. G. Romano, in AA.VV., 1976, scheda pp. 17-19. Per la pala del Perugino alla Certosa di Pavia cfr. B. Fabijan 1986, pp. 36-41. Il riferimento al polittico del Perugino era stato avanzato per prima da A.M. Brizio 1956, p. 5.

4) Il Lomazzo ricorda lo Scotto come specialista di grottesche: «Nei rabeschi ci sarebbe molto da dire benché Stefano Scotto, senza dubbio sia stato il principale; però Gaudenzio in quelli l'ha superato, il quale fu suo primo discepolo», cfr. G. Lomazzo 1584, ed. cons. 1844, II, p. 350; Sulle diffusione delle grottesche e l'uso di modelli da parte di Gaudenzio, cfr. N. Dacos 1969, p. 14, n. 4.

5) G. Romano 1983-84, p. 141. Sugli arazzi tratti dai cartoni del Bramantino si veda N. Forti Grazzini 1984, pp. 50-56.

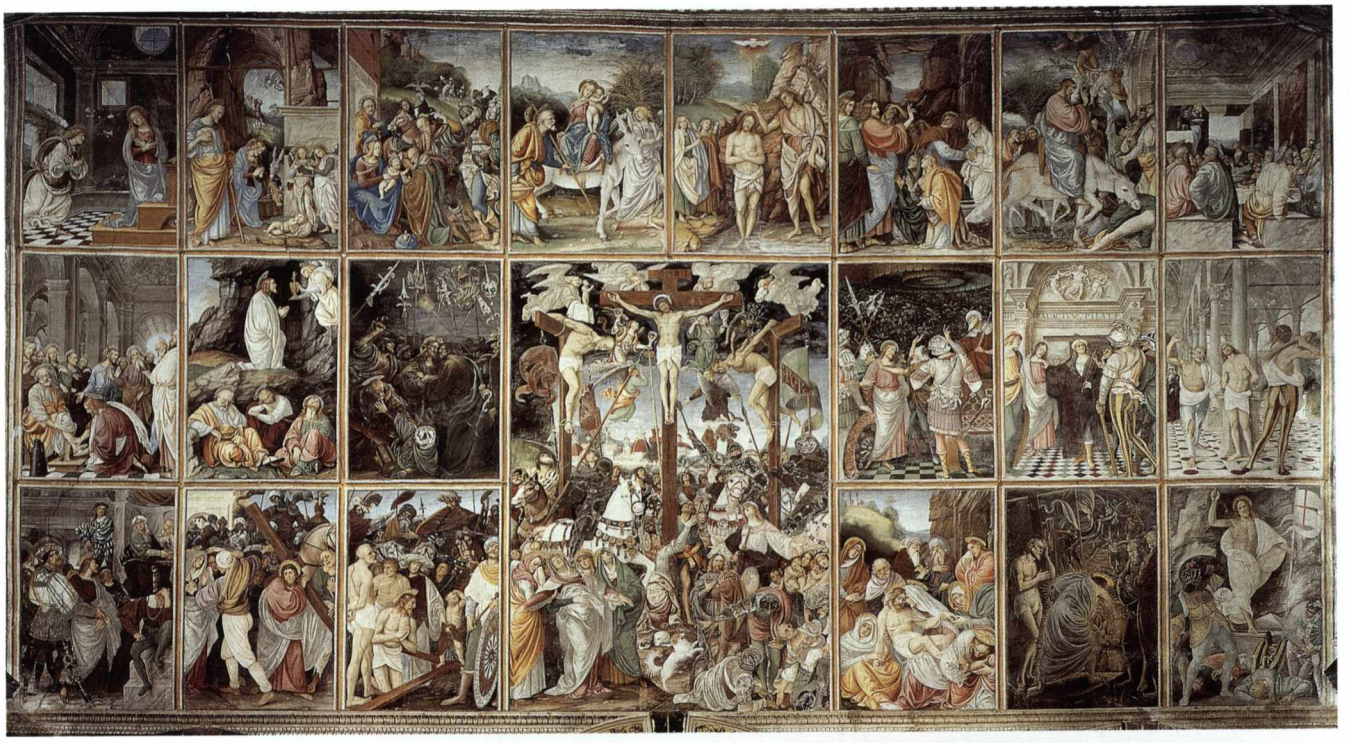
6) A.M. Brizio 1956, p. 6.

1513. Le ventuno scene che colmano il tramezzo sono organizzate a scomparti, a ricordo della parete dipinta con identico soggetto dallo Spanzotti a Ivrea (ex chiesa di San Bernardino). Gaudenzio sostituisce al linearismo piano della composizione spanzottiana uno stiparsi di personaggi che culmina nel riquadro centrale con la *Crocifissione*. Alcune tipologie caricate appaiono riprese dagli studi di fisiognomica di Leonardo[7]. Il piemontese sembra però aggiornarsi anche sulle xilografie della *Grosse Passion* di Dürer (1510), come nell'episodio notturno del *Cristo al Limbo* dove Adamo e le figurette mostruose dei diavoli alati, sono copie pressoché identiche del prototipo düreriano[8]. Nella scena di Pilato l'artista ha inserito sulla lunetta del palazzo che occupa il fondale la rappresentazione stilizzata del gruppo marmoreo del Laocoonte, rinvenuto a Roma nel gennaio del 1506.[9] A una data imprecisata, Gaudenzio affrescò la lunetta esterna della cappella di Santa Maria di Loreto a Roccapietra presso Varallo, in cui sono rappresentate la *Natività* e all'interno le belle figure dell'*Angelo Annunziante* e della

7) F. Caroli 1990, pp. 25-29; sull'impiego di una specifica tipologia fisiognomica nelle opere di Leonardo cfr. H. Gombrich 1987, pp. 111-112.

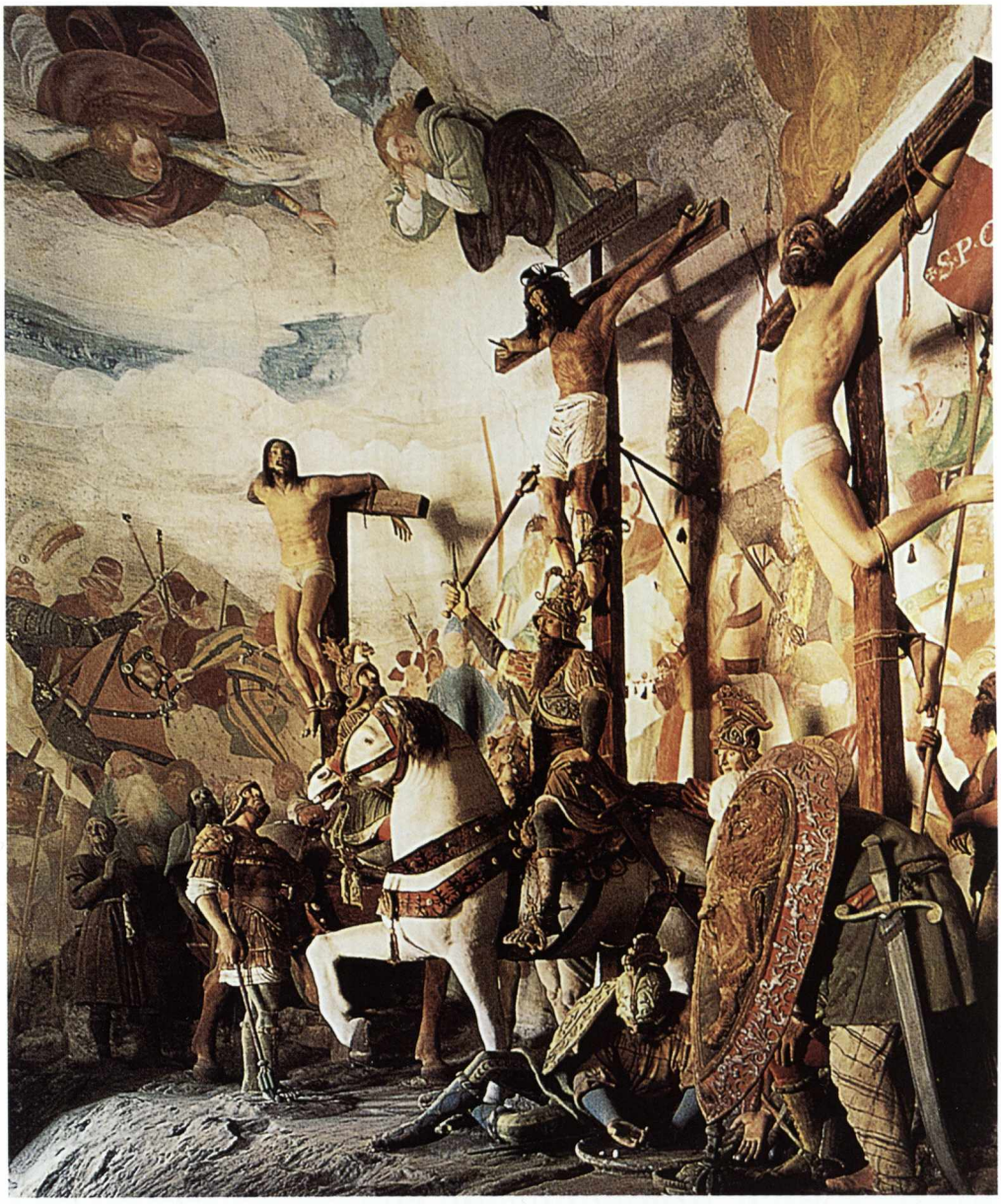
8) L. Mallè 1971, pp. 67-75.

9) G. Romano 1983-84, p. 141. Lo studioso ipotizza che si debba presupporre una conoscenza indiretta del gruppo rodio attraverso fonti letterarie sul tipo della missiva inviata da Giovanni Cavalcanti a Luigi di Piero Guicciardini (pubblicata da M. Winner 1974, p. 106).



Varallo, Santa Maria delle Grazie, tramezzo.
Gaudenzio Ferrari,
Crocifissione e Storie della vita e della passione.

Guadenzio Ferrari,
Storie della vita e della passione: Particolare di Cristo davanti a Pilato (part.).



Varallo, Sacro Monte, cappella della Crocifissione. Gaudenzio Ferrari, *Crocifissione.*

Vergine. Nella stessa chiesa lavorò anche uno dei gaudenziani che meno seppero cogliere l'arte del maestro, Fermo Stella, originario di Caravaggio, che collaborò con il Ferrari anche nella pala valtellinese di Morbegno (1522-1524). A partire dal 1539 la chiesa di Roccapietra si arricchisce anche dell'opera di Giulio Cesare Luini, che approntera il ciclo ad affresco con episodi della *Vita della Vergine*, da lui terminato nel 1542. Ritroveremo il pittore a vent'anni di distanza a Varallo nella chiesa di San Paolo con la *Conversione di san Paolo*, e al Sacro Monte nella volta della terza cappella. Inoltre sua è la lunetta esterna con la *Vergine* nel portico della chiesa di Santa Maria delle Grazie, datata al 1563, in cui il Luini si distanzia notevolmente dai modi pittorici appresi dal maestro di Valduggia[10].

Attorno agli anni venti del secolo, ancora a Varallo, per la cappella del Sacro Monte (XXXVIII) Gaudenzio allestisce il complesso grandioso della *Crocifissione*. In quest'opera dall'impatto monumentale, l'artista si fa anche plasticatore, congelando in un unico spazio il rito secolare della Sacra Rappresentazione[11].

10) A. Griseri 1956, p. 70-71.

11) G. Testori, 1965; Id., 1956, pp. 21-33; P. De Vecchi 1984, pp. 109-118.

Vercelli, San Cristoforo, cappella della Maddalena.
Gaudenzio Ferrari,
Crocifissione.

Vercelli, San Cristoforo. Gaudenzio Ferrari, *Assunzione* (part.).

Ultima opera in terra di Piemonte di Gaudenzio prima del trasferimento a Milano sono gli affreschi vercellesi della cappella della Vergine e di quella della Maddalena per la chiesa di San Cristoforo. La grande *Crocifissione* sull'altare della Maddalena è forse la più alta di quelle dipinte da Gaudenzio, e trova corrispondenza, sulla parete della cappella opposta, nell'altrettanto imponente affresco dell'*Assunzione*. Le opere monumentali lasciate da Gaudenzio in San Cristoforo, realizzate tra 1529 e 1534, saranno «repertorio di temi e composizioni a cui continueranno a ricorrere sia Gaudenzio che i gaudenziani per lunghi anni»[12]. Le opere gaudenziane del secondo e terzo decennio del Cinquecento offrono il terreno sul quale matureranno i frutti delle nuove generazioni: Girolamo Giovenone, Eusebio Ferrari e Bernardino Lanino. Ma anche il trampolino per i gaudenziani che seguiranno il maestro nella capitale del ducato lombardo, come Giovan Battista Della Cerva, socio di Gaudenzio nell'acquisto di una casa a Milano, e che manterrà attiva la bottega del maestro dopo la di lui morte. Il Della Cerva si avvalse dei modelli gaudenziani di San Cristoforo per gli affreschi della chiesa di Santa Maria di Piazza a Busto Arsizio, dove realizzò l'*Adorazione dei Magi* e quella dei *Pastori*, l'*Annunciazione*, e nella volta una serie di *Angeli musicanti* ripresi dai cartoni del Ferrari per la cupola del santuario di Saronno[13].

Il rapporto tra Eusebio Ferrari e Gaudenzio rimane ancora parzialmente da chiarire, ma il repertorio decorativo con motivi a grottesche impiegato da Eusebio in palazzo Verga a Vercelli si fonda su una matrice centro-italiana la stessa che interessò Gaudenzio nei primi anni del secolo[14]. I lavori gaudenziani in San Cristoforo furono d'esempio al giovane Lanino, che vi si

12) A.M. Brizio 1956, p. 18.

13) G. Pacciarotti 1982.

14) G. Romano 1983-84, pp. 135-144; Id., 1990, pp. 71-90.

Vercelli, San Cristoforo, cappella della Beata Vergine. Gaudenzio Ferrari, *Nascita della Vergine* (part.).

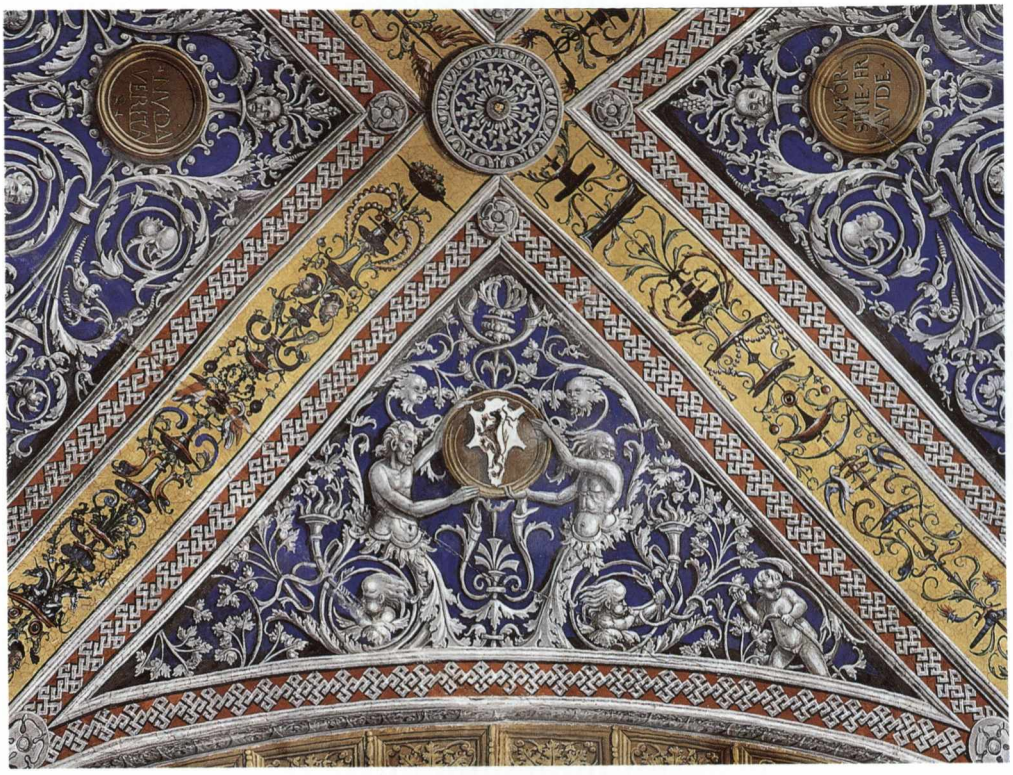
Gaudenzio Ferrari, *Adorazione dei Magi* (part.).

Vercelli, San Cristoforo, cappella della Beata Vergine. Gaudenzio Ferrari, *Il battesimo dei principi di Marsiglia* (part.).

Vercelli, Museo Borgogna, da Santa Maria Maggiore.
Bernardino Lanino,
Madonna col Bambino in trono.

Vercelli, Museo Borgogna.
Gerolamo Giovenone
(cerchia di), *Sant'Agata.*

Vercelli, Museo Borgogna.
Bernardino Lanino,
Santa Caterina d'Alessandria presenta la Confraternita.



Biella, San Sebastiano, volta. Gerolamo Tornielli (attr.), *Decorazione a grottesche* (part.).

ispirò nella pala di Ternengo del 1534 (Torino, Galleria Sabauda), riproponendo la *Madonna degli Aranci* dipinta da Gaudenzio nell'ancona della chiesa vercellese[15]. Il Lanino sarà la personalità di maggior rilievo in area vercellese dopo la partenza di Gaudenzio, e sono numerosissime le testimonianze ad affresco che vi lascerà, a cominciare dai perduti affreschi nella cupola della Chiesa Vecchia, realizzati a Varallo con il Ferrari, e Fermo Stella, e andati distrutti alla fine del Settecento[16]. Altri interventi del Lanino al Sacro Monte risultano dalle testimonianze frammentarie degli affreschi superstiti con la *Discesa dello Spirito Santo* (Varallo Pinacoteca), già nella cappella della Pentecoste al Sacro Monte, i lacerti provenienti dalla cappella della Flagellazione, situati un tempo al piano inferiore dell'antico palazzo di Pilato (Varallo, Pinacoteca). Tracce dell'opera del Lanino frescante appaiono sul finire del quarto decennio del Cinquecento a Vercelli dove all'artista venne affidata la ristrutturazione del palazzo arcivescovile. Ciò che è giunto sino a noi è rappresentato da cinque riquadri ad affresco. Il ciclo, che solo di recente ha trovato concorde la critica circa il suo significato iconografico, rappresenterebbe *Episodi tratti dall'Eneide* e, costituirebbe anche la prima prova documentata di carattere profano dipinta dell'artista[17].

La committenza dei Ferrero, promotori del rinnovamento politico-culturale del vercellese e mallevadori del cantiere del palazzo vescovile, tocca anche Biella. Con l'arrivo della congregazione dei Lateranensi in città si diede inizio alla costruzione del complesso monastico di San Sebastiano (1500), voluto da Sebastiano Ferrero vescovo di Vercelli e futuro cardinale di Bologna[18]. La decorazione ad affresco della chiesa ebbe probabilmente avvio con la campitura della volta della navata centrale, opera di Girolamo Tornielli, prima della morte del committente avvenuta nel 1519[19]. Le ampie partiture a grottesche, come quelle della volta di San Sebastiano, saranno riprese da più artisti. Il nome proposto per questo progetto decorativo è quello del Lanino[20], che lo avrebbe eseguito prima del suo intervento nel palazzo arcivescovile vercellese. Il repertorio dei motivi a grottesca ebbe

15) R. Passoni, in AA.VV., 1988, pp. 39-40.

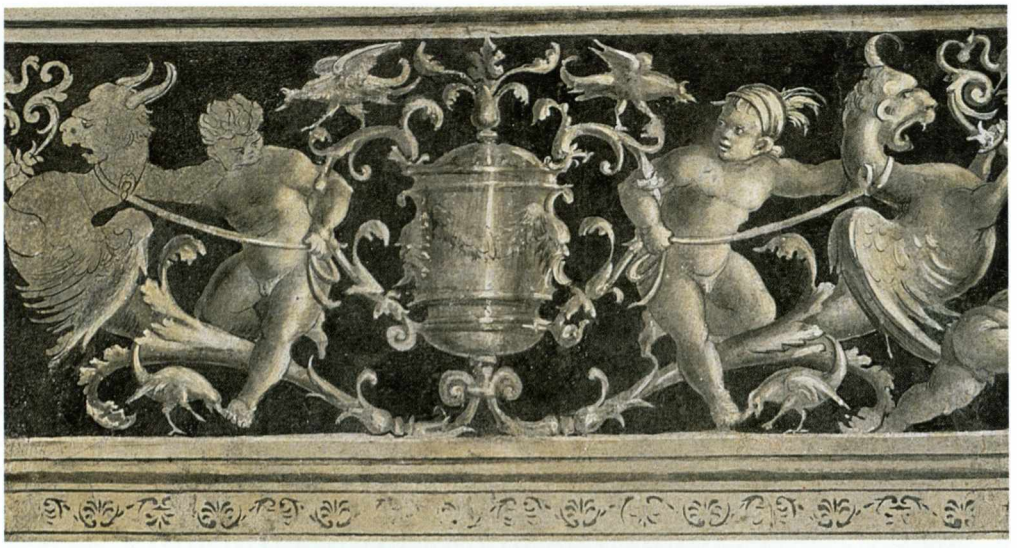
16) G. Bordiga 1821, pp. 23 e 50; mentre non è d'accordo G. Colombo 1881, pp. 59-60; a favore dell'ipotesi del Bordiga sono P. Astrua e L. D'Agostino 1986[2], p. 88; sullo Stella cfr. Z. Birolli 1976, pp. 171-253.

17) Nello stesso palazzo intervennero anche Ercole e Gaspare Oldoni, autori di *paesaggi* ad affresco nella galleria, e Ludovico Tresseni da Lodi, che risulterebbe collaboratore dello stesso Lanino. Sulla committenza e le vicende legate alla sistemazione del palazzo Vescovile si veda: G. Galante Garrone, in AA.VV., 1976, pp. 27-29; P. Astrua-L. D'Agostino 1986[2], pp. 82-101, (con bibliografia precedente).

18) Sulla chiesa di San Sebastiano si veda: G.C. Sciolla 1980, pp. 99-118; e P. Astrua-L. D'Agostino 1986[1], pp. 103-120.

19) G.C. Sciolla 1980, pp. 104-105, n. 15; (che riporta la trascrizione dei singoli cartigli e la scarsa biografia relativa al Tornielli).

20) P. Astrua-L. D'Agostino 1986[1], p. 107.



Vercelli, Casa Alciati.
Eusebio Ferrari, *Fregio.*

ampia diffusione già nei primi anni del Cinquecento, passando da «elemento marginale della figurazione, a componente primaria fondamentale»[21], tanto da diventare motivo ricorrente per gli artisti, che in ambito vercellese proprio sulle opere di Gaudenzio e di Eusebio Ferrari trovarono utili esempi ai quali ispirarsi, come la notevole fascia a monocromo dipinta a coronamento del ciclo gaudenziano in San Cristoforo, o le pareti di casa Alciati (attuale Museo Leone), oltre al già citato palazzo Verga[22]. Tuttavia la diffusione delle grottesche in ambito piemontese potrebbe essere avvenuta già sul finire del Quattrocento, con la commissione del vescovo Domenico della Rovere per il Duomo torinese, che seguiva quella sempre del Della Rovere per la cappella in Santa Maria del Popolo a Roma, affrescata dal Pinturicchio, in cui l'artista perugino lasciò ampie partiture a grottesche[23].

Ancora in San Sebastiano a Biella il Lanino affrescò tre lunette con i *Santi Sebastiano, Pietro* e *Agostino,* un tempo poste sulla facciata della chiesa e trasferite all'interno nell'ultima cappella della navata sinistra al principio di questo secolo. Allogate all'artista dalla famiglia Ferrero, vennero probabilmente dipinte prima della pala di Ternengo (1534) e della pala di Borgosesia (1539), unanimemente considerate dalla critica documenti fondanti della svolta dell'artista verso i modi gaudenziani. Ancora prossimi a questa prima fase del Lanino, sono gli affreschi con le *Storie della vita di Cristo,* per il cosiddetto oratorio nuovo della chiesa di Santa Caterina a Vercelli (parte in loco, una sezione considerevole si conserva nel Museo Borgogna) e ancora in Vercelli quelli svaniti e pesantemente restaurati della chiesa di San Giuliano[24]. Molte delle opere ad affresco lasciate da Bernardino Lanino a Vercelli sono giunte a noi in forma incompleta, o sono state asportate tra l'Ottocento e il Novecento (l'*Ultima Cena,* proveniente dal refettorio della chiesa di San Cristoforo, il *San Rocco* già presso l'oratorio omonimo)[25]. Il frammento della *Madonna con il Bambino* del Museo Borgogna, era parte di una composizione più ampia comprendente i santi Sebastiano, Rocco e un donatore, affrescati in una grande lunetta situata nell'antica chiesa di Santa Maria Maggiore a Vercelli. L'affresco, rimosso, fu parzialmente salvato per merito di Francesco Mercurino da Gattinara, che ne fece fare prima della distruzione dell'edificio (1776) un disegno al pittore Giuseppe Antonio Torricelli; il foglio creduto disperso è stato recentemente ricuperato nel fondo grafico del Museo Borgogna[26].

La committenza artistica in aria vercellese ebbe un altro esponente di rilievo in Giovanni Gromis di Ternengo, per volontà del quale venne costru-

21) G.C. Sciolla 1980, p. 106.

22) P. Astrua-L. D'Agostino 1986[1], p. 107; sugli affreschi di casa Alciati: P. Verzone 1936; pp. 9-12; G. Romano 1983-84, p. 139 e n. 14 in cui si fa riferimento anche agli affreschi del palazzo Arborio di Biamino, poi Avogadro di Collobiano, in via Monte di Pietà a Vercelli, che presentano partiture a grottesche.

23) Per la committenza dei Della Rovere e l'impiego di motivi a grottesca, di cui sono emerse tracce dopo il restauro nel Duomo di Torino: AA.VV., 1990; per la cappella dei Della Rovere in Santa Maria del Popolo a Roma: AA.VV., 1995[1] (testo relativo al restauro).

24) Per gli affreschi in Santa Caterina: P. Astrua 1985, scheda 21, pp. 88-94 (con bibliografia precedente); A. Quazza 1986, p. 271; per quelli in San Giuliano: Id., 1986, p. 272 (con bibliografia precedente); G. Romano, in AA.VV., 1995[2], pp. 14-18.

25) Al Museo Borgogna si conservano altri affreschi strappati attribuiti al Lanino. Per tutti si veda A. Quazza 1986, pp. 277-279 e relativa bibliografia.

26) Devo la conoscenza di questo foglio al prof. G.C. Sciolla, che qui ringrazio. Per le notizie sul Torricelli in Piemonte: A. Baudi di Vesme 1963-82, pp. 1052-1054; S. Coppa 1990, II, pp. 881-882 (con bibliografia precedente).

Vercelli, Sant'Andrea, sala Capitolare.
Bernardino Lanino, *Tre Angeli musicanti.*

Biella, San Girolamo, cappella destra.
Maestro di san Girolamo, *San Giovanni Battista.*

ito il complesso conventuale e la chiesa di San Girolamo a Biella (1517). La decorazione interna con ampie campiture a grottesche presenta nella prima cappella sulla destra la volta affrescata con *putti e angeli musicanti*, mentre sulle lesene sono dipinti *San Sebastiano* e un *Santo*. Nella corrispondente cappella a sinistra viene riproposta la medesima decorazione. I santi raffigurati sono *Santo Stefano* e *San Giovanni Battista*, le cui tipologie trovano un parallelo stilistico con le opere attribuite al Maestro dell'Incoronazione di Biella (Biella, Museo Civico)[27].

Dopo la morte di Gaudenzio (1546), Lanino ottenne importanti commesse a Milano, Saronno, Vigevano e Legnano, pur continuando a mantenere saldi rapporti con Vercelli e Novara. Per il Duomo di Novara realizzò le *Storie della vita della Vergine*, commissionate al pittore Giovan Battista della Cerva già collaboratore di Gaudenzio. Il ciclo, menzionato dal Lomazzo, fu in seguito collocato nella nuova sacrestia. L'opera completata tra il 1546 e il 1553, è stata posta in parallelo con l'attività milanese dell'artista, e con gli aggiornamenti fatti dal Lanino sugli ultimi lavori di Gaudenzio a Saronno e sulla pittura dei leonardeschi migliori come Cesare da Sesto.

Dopo la metà del secolo nel Vercellese la figura di Lanino, benché rimanga sempre ai vertici del panorama locale, viene affiancata da quella di Giuseppe Giovenone il Giovane, il maggiore dei figli di Girolamo Giovenone, principale esponente di una famiglia di artisti in strette relazioni con Gaudenzio.

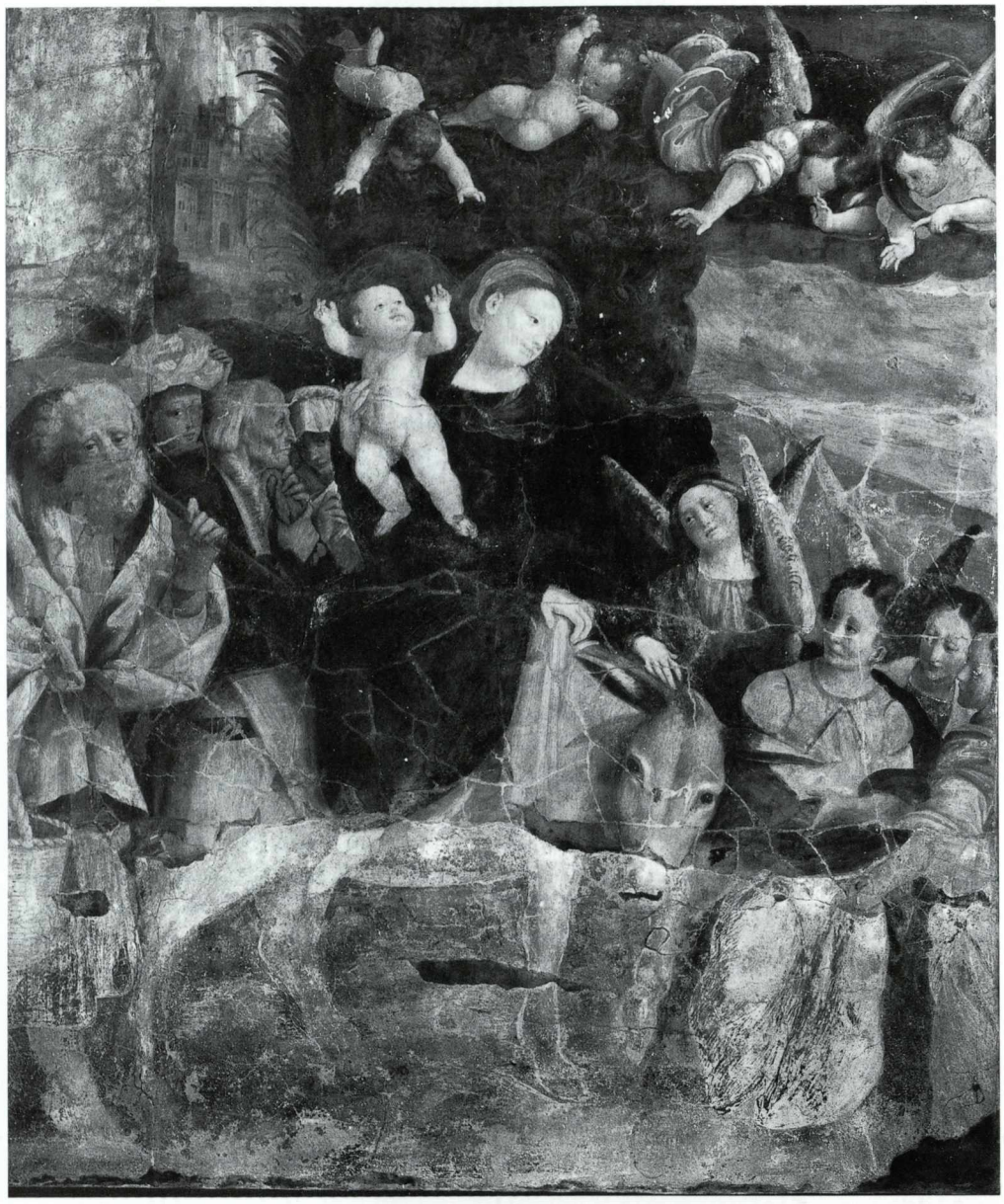
Girolamo Giovenone il Giovane si fa strumento delle nuove istanze della chiesa riformata, di cui Vercelli fu tra le più solerti sostenitrici, anche in virtù dell'influenza diretta di Carlo Borromeo e del sostegno determinante dei Savoia che, dopo la pace di Cateau Cambrésis, proprio a Vercelli affermarono, con l'ingresso trionfale del duca Emanuele Filiberto e di Margherita di Valois nel 1560, il nuovo assetto politico-territoriale del ducato sabaudo sul territorio piemontese. A questo artista vennero commissionati i perduti affreschi del Vescovado, che dovettero segnare un momento di riflessione e ricupero di modelli del passato, come prova il cartone conservato all'Accademia Albertina di Torino[28].

Il trasferimento della capitale sabauda da Chambéry a Torino (1563), per volontà di Emanuele Filiberto, diede nuovo impulso all'attività artistica in area torinese e cuneese. Fu chiamato a operare per la corte torinese Giacomo Rossignolo, stimato autore di decorazioni a grottesche, citato dal Van Mander che ne segnalava la presenza a Roma e Napoli[29]. Il Rossignolo fu

27) Per gli affreschi in San Girolamo e le notizie relative all'edificazione del complesso monastico: G.C. Sciolla 1980, pp. 121-122; sull'attribuzione al Maestro anonimo dell'Incoronazione di Biella G. Romano 1970, p. 24; A. Chastel-M. Lecoq 1977, pp. 165-204; P. Astrua 1979, p. 102.

28) P. Astrua 1982, pp. 213-215.

29) M. Vaes 1931, p. 234. Confuso con il pittore Jacopo Vighi detto l'Argenta, che fu ritrattista di corte.



Novara, Duomo, sagrestia nuova. Bernardino Lanino, *Fuga in Egitto.*

attivo a Torino nella cappella del castello del Valentino e in area cuneese, in seguito nei perduti affreschi in Palazzo della Valle a Casale, e fu probabilmente artefice del «piano decorativo del castello di Lagnasco»[30].

Alla decorazione del complesso di edifici che costituiscono il castello di Lagnasco, collaborarono diverse personalità tra le quali Cesare Arbasia nei paesaggi ispirati ai Brill e alla cerchia zuccaresca, Pietro Dolce e probabilmente il figlio di questi Giovanangelo. Recentemente è stata avanzata l'ipotesi che all'Arbasia possano spettare gli affreschi della cosiddetta «Sala di Giustizia» nell'ala ovest del castello con una serie di cinque ampi riquadri con episodi tratti da Valeriano Massimo, esempi di gesta eroiche, che rimandano alla cultura degli Zuccari[31].

La decorazione con motivi a grottesche trova largo impiego sulle pareti del castello di proprietà della famiglia Tapparelli. Nell'ala est le grottesche in una loggetta, riferite a Pietro Dolce, mostrano a differenza dei più tardi fregi arabescati dell'ala ovest un riferimento a modelli nordici, ripresi poi nella volta della cappella gentilizia dei Tapparelli dedicata a san Gottar-

30) Per gli affreschi perduti della cappella del castello del Valentino: B. Signorelli 1971-72, p. 113; per il palazzo della Valle a Casale una descrizione accurata degli affreschi scomparsi è riportata da A. Baudi di Vesme 1963-82, pp. 944-946; G. Romano 1982, p. 16.

31) O. Santanera, 1984, pp. 149-157.

Lagnasco, Castello Tapparelli, salone centrale.
Cesare Arbasia, *Due Paesaggi.*

do. La particolarità iconografica delle composizioni pittoriche ne ha favorito una interpretazione in senso alchemico e una attribuzione al maggiore dei Dolce[32].

L'impiego in ambito cuneese di partiture a grottesche si ritrova nella seconda metà del Cinquecento anche nel castello di Fossano, dove è documentata la presenza del pittore di origine fiamminga Giovanni Caracca. Le soluzioni presentate dall'artista sembrano fare riferimento a modelli di gusto nordico, probabilmente francese, conosciuti attraverso taccuini e repertori di incisioni. Ma dato il carattere di bottega fa presupporre l'esistenza di un modello di maggior prestigio, forse riconducibile all'intervento pittorico, in seguito distrutto da un incendio, che lo stesso Caracca aveva approntato per la Grande Galleria di Carlo Emanuele I nel Palazzo Reale di Torino[33]. La

32) Su Pietro Dolce cfr. G. Galante Garrone 1991, pp. 406-410. Per l'interpretazione in senso alchemico degli affreschi dell'ala est del castello di Lagnasco e della cappella di san Gottardo cfr.: C. Robotti 1991, pp. 29-45.

33) Per i problemi relativi alla decorazione del castello di Fossano: G. Romano 1985, pp. 218-225.

Lagnasco, Castello Tapparelli, salone centrale.
Pietro Dolce (attr.),
Scena storica.

Fossano, Castello, volta.
Giovanni Carraca,
Grottesche.

decorazione del Caracca andò irrimediabilmente perduta nell'incendio che distrusse la manica sopraelevata di collegamento[34].

Alcune delle provincie del Piemonte erano allora estranee al ducato sabaudo ed escluse dal comprensorio piemontese. È questo il caso di Arona e delle terre affacciate sul lago Maggiore, appartenenti alla diocesi di Milano e sotto l'egida dei Borromeo. A Pallanza nella chiesa di Santa Maria di Campagna lavorarono infatti Aurelio Luini e Carlo Urbini, ai quali sono stati ricondotti gli affreschi dell'abside con l'*Assunzione della Vergine*. Benché gli affreschi appartengano agli anni ottanta del Cinquecento, il linguaggio usato dai due artisti è ancora profondamente legato alla cultura leonardesca e gaudenziana, che il Luini esprime con l'impiego di modelli connessi agli studi di fisiognomica del grande artista toscano[35].

Nuovo impulso avrà in quegli stessi anni anche il Sacro Monte di Varallo, per interessamento del Borromeo e poi di Carlo Emanuele I che, negli anni novanta, affiderà gli affreschi della cappella della *Strage degli Innocenti* alla famiglia dei Fiamminghini, mentre l'allestimento fittile era stato allogato, un decennio prima, ai fratelli d'Errico[36].

È ancora aperta all'approfondimento la parte di produzione pittorica che interessò le provincie della fascia meridionale del Piemonte come l'Alessandrino, per lungo tempo inserito nei possedimenti genovesi, e le già citate terre di stretta dipendenza lombarda come il Novarese e il Tortonese, che forniranno indubbiamente con il proseguire degli studi preziose indicazioni per la ricostruzione della storia pittorica del Cinquecento in Piemonte[37].

34) Sulla Grande Galleria di collegamento tra il Palazzo Reale e il vecchio palazzo degli Acaja, poi Palazzo Madama si veda: A. Griseri 1961, pp. 19-36: G. Romano 1985, pp. 22-24.

35) Il Luini possedeva, stando alla testimonianza del Lomazzo, oltre al cartone della sant'Anna, anche un «libricciuolo» con «vecchi e villani e villane diformi». In G. Bora 1972, pp. 90-106. Testimonianze dell'Urbini e del Luini si trovano nel Duomo di Tortona dove il Luini lasciò la tela con la *Madonna e i santi Rocco e Sebastiano*, mentre all'Urbini spetta la copia antica dell'*Incredulità di san Tommaso* a Castelnuovo Scrivia, cfr. C. Spantigati 1988, p. 57.

36) G. Testori 1969.

37) C. Spantigati 1988, p. 58.

Verbania-Pallanza, Madonna di Campagna.
Aurelio Luini e Carlo Urbini, *Assunzione della Vergine, Evangelisti e Dottori della Chiesa, Concerto angelico* (part.).

Bibliografia

1584 G. Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura*, Milano.

1821 G. Bordiga, *Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari*, Milano.

1881 G. Colombo, *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari pittore con documenti inediti*, Torino.

1907 W. Suida, *Die Spätwerke des Bartolomeo Suardi genannt Bramantino*, Vienna-Lipsia.

1931 M. Vaes, *Le séjour de Carel Van Mander en Italie*, Bruxelles.

1936 P. Verzone, *Il restauro di casa Alciati a Vercelli*, Vercelli.

1956 A.M. Brizio, *L'arte di Gaudenzio*, in AA.VV., «Gaudenzio Ferrari» (catalogo della mostra), pp. 3-20, Vercelli.

1956 A. Griseri, *I Gaudenziani*, in AA.VV., «Gaudenzio Ferrari» (catalogo della mostra), pp. 69-86, Vercelli.

1956 G. Testori, *Gaudenzio e il Sacro Monte*, in AA.VV., «Gaudenzio Ferrari», (catalogo della mostra), pp. 21-33, Vercelli.

1961 A. Griseri, *L'Autunno del Manierismo alla corte di Carlo Emanuele I e un arrivo caravaggesco*, in «Paragone», n. 41, pp. 19-36.

1963-82 A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme, L'Arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino.

1965 G. Testori, *Il Gran teatro Montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, Milano.

1969 N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londra-Leida.

1969 G. Testori, *La cappella della Strage*, Vercelli.

1970 G. Romano, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del Manierismo in una città padana*, Torino.

1971 L. Mallè, *Incontri con Gaudenzio*, Torino.

1971-72 B. Signorelli, *Per una nuova storia*

del castello del Valentino e del suo comprensorio, in «Bollettino della società Piemontese di Archeologia e Belle Arti».

1972 G. Bora, *Un ciclo di affreschi, due artisti e una bottega a S. Maria di Campagna a Pallanza*, in «Arte Lombarda», n.s., 52, pp. 90-106.

1973-74 G. P. Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura* (Milano 1584), in «Scritti sulle arti», a cura di R.P. Ciardi, Firenze.

1974 M. Winner, *Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance*, in «Jarhbuch der Berliner Museen», 16, pp. 83-121.

1976 G. Galante Garrone, *Bernardino Lanino*, in AA.VV., «Opere d'arte a Vercelli e nella sua provincia. Recuperi e restauri 1968/76», (catalogo. della mostra), pp. 27-29, Vercelli.

1976 Z. Birolli, *Fermo Stella*, in «I Pittori Bergamaschi. Il Cinquecento, II», pp. 171-253, Bergamo.

1976 G. Romano, *Maestri lombardi-piemontesi*, in AA.VV., «Opere d'Arte a Vercelli e nella sua provincia; recuperi e restauri 1968/76, (catalogo della mostra), pp. 17-19, Vercelli.

1977 A. Chastel-M. Lecoq, *Le retable de Pierre de la Baume à Saint Claude*, in «Fondation E. Piot, Monuments et Mémoires», LXI, pp. 165-204.

1979 P. Astrua, in AA.VV., «Guida breve al patrimonio artistico delle provincie piemontesi», Torino.

1980 G.C. Sciolla, *Il biellese dal Medioevo all'Ottocento*, Torino.

1982 AA.VV., *Zenale e Leonardo, Tradizione e rinnovamento nella pittura lombarda*, (catalogo della mostra), Milano.

1982 P. Astrua, *Giuseppe Giovenone il Giovane*, in AA.VV., «Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina, (catalogo della mostra), pp. 213-215, Torino.

1982 G. Pacciarotti, *Gaudenzio Ferrari e la scuola di Busto Arsizio*, Busto Arsizio.

1982 G. Romano, *Le origini dell'Armeria sabauda e la grande Galleria di Carlo Emanuele I*, in «L'Armeria Reale di Torino», pp. 15-30, Busto Arsizio.

1983-84 G. Romano, *Eusebio Ferrari e gli affreschi cinquecenteschi di Palazzo Verga a Vercelli*, in «Proporzioni»; Studi in onore di Luigi Grassi, pp. 135-144.

1984 P. De Vecchi, *Annotazioni sul Calvario del Sacro Monte di Varallo*, in «Fra Rinascimento Manierismo e realtà. Scritti di Storia dell'Arte in memoria di Anna Maria Brizio», pp. 109-118, Firenze.

1984 N . Forti Grazzini, *Museo d'arti Applicate; Gli Arazzi*, Milano.

1984 O. Santanera, *Le scene di storia classica della «Sala di Giustizia» nel castello (ovest) di Lagnasco*, in «Bollettino per gli studi Storici, Archeologici e artistici della Provincia di Cuneo», 91, pp. 149-157.

1985 P. Astrua, *scheda 21*, in AA.VV., «Bernardino Lanino», (catalogo della mostra), pp. 88-94, Vercelli.

1985 G. Romano, *Affreschi di Giovanni Caracca*, in «Il Castello e le fortificazioni nella storia di Fossano», (a cura di G. Carità), pp. 218-225, Cuneo.

1986 B. Fabijan, *Perugino, Lippi e la bottega di S. Marco alla Certosa di Pavia, 1495-1511*, Firenze.

1986[1] P. Astrua-L. D'Agostino, *Il patrocinio della famiglia Ferrero in San Sebastiano a Biella*, in «Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli», (a cura di G. Romano), pp. 103-120, Torino.

1986[2] P. Astrua-L. D'agostino, *Sulle orme di Gaudenzio Ferrari: Borgosesia, Varallo e Vercelli*, in «Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli», (a cura di G. Romano), pp. 82-120, Torino.

1986 A. Quazza., *Repertorio delle opere di Bernardino Lanino*, in «Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli», (a cura di G. Romano), pp. 277-279, Torino.

1987 H. Gombrich, *Ideale e tipo nella pittura italiana del Rinascimento*, in «Antichi maestri, nuove letture», pp. 90-131, Torino.

1988 R. Passoni, *La pittura in Piemonte nel primo Cinquecento*, in AA.VV. «La Pittura in Italia, Il Cinquecento», I, pp. 37-51, Milano.

1988 C. Spantigati, *La pittura in Piemonte nel secondo Cinquecento*, in «La Pittura in Italia, Il Cinquecento», I, pp. 52-63, Milano.

1990 AA.VV., *Domenico della Rovere e il Duomo di Torino*, (a cura di G. Romano), Torino.

1990 S. Coppa, voce *Torricelli*, in «La Pittura in Italia, Il Settecento», II, pp. 881-882, Milano.

1990 G. Romano, *Nuove indicazioni per Eusebio Ferrari e per il primo Cinquecento a Vercelli*, in «Scritti in onore di Giuliano Briganti», pp. 71-90, Milano.

1991 G. Galante Garrone, *Pietro Dolce*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», 40, Roma.

1991 C. Robotti, *Riferimenti Alchemici nelle decorazioni a grottesche di San Gottardo a Lognasco*, in «Bollettino per gli Studi Storici, Archeologici e Artistici della provincia di Cuneo», pp. 29-45.

1995[1] AA.VV., *La cappella Domenico della Rovere in Santa Maria del popolo a Roma. L'Intervento di restauro*, Torino.

1995[2] AA.VV., *La collezione di Carlo Emanuele I*, Torino.

1995 F. Caroli, *Storia della fisiognomica*, Milano.

Verbania-Pallanza, Madonna di Campagna. Aurelio Luini e Carlo Urbini, *Dottori della Chiesa: sant'Agostino* (part.).

Maria Clelia Galassi

Genova e Liguria

Nel 1547, fallito il colpo di stato ordito da Gian Luigi Fieschi in funzione antidoriana, veniva distrutto per rappresaglia il palazzo di Sinibaldo Fieschi, padre del congiurato, che nel 1502 aveva ospitato Luigi XII re di Francia. Le fonti lo ricordano circondato esternamente da uno splendido giardino e da un ricco orto botanico (tra i primi noti in Italia) e ornato internamente da una collezione di pezzi romani e da affreschi emblematici con imprese della famiglia suggeriti da Paolo Giovio[1]. Perduta questa testimonianza, il primo esempio di dimora rinascimentale, per disegno architettonico e progetto decorativo, ci viene dalla villa che, a partire dal 1528, Andrea Doria fece erigere a Fassolo, a ponente dell'insediamento urbano genovese, con una grandiosità di mezzi e l'utilizzazione di artisti di tale statura, da farne un modello assimilabile alle grandi residenze principesche, piuttosto che a una abitazione privata. Il Doria, ispiratore proprio in quegli anni di una radicale riforma istituzionale e politica che consentirà, grazie alla nuova alleanza filospagnola, il fiorire del periodo più prospero e prestigioso per la Repubblica Genovese, aveva frequentato in gioventù le maggiori corti europee e aveva vissuto a Roma e a Urbino. Queste esperienze confluiscono nel progetto di Fassolo, in cui, per la prima volta e secondo una formula che incontrerà un grande successo a Genova, lo splendore delle forme architettoniche e i contenuti della decorazione dipinta, attinti da fonti letterarie, sono usati per veicolare messaggi politici e autocelebrativi. I soggetti degli affreschi, nell'atrio, lungo lo scalone, nei due saloni, negli appartamenti di Andrea e della moglie Peretta Usodimare e, all'esterno, nella loggia e nei due prospetti principali, sono tratti dalla storia romana e dalla mitologia, secondo un preciso programma teso a celebrare le virtù del buon governo e, in particolare, quelle personali dei coniugi Doria. In qualità di ammiraglio Andrea è rappresentato come Nettuno nell'atto di placare la tempesta dopo il *Naufragio di Enea*, nella volta del salone est, perduta; in qualità di uomo politico, come Zeus fulminante nel *Salone dei Giganti*[2]; protagonista del *Camillo vincitore sui Galli* (allusione ai Francesi) nel perduto prospetto nord e del *Giasone alla conquista del Vello d'oro* (allusione al Toson d'Oro, concesso da Carlo V ad Andrea nel 1531), nel prospetto sud, anch'esso andato perduto. Lungo la parete della loggia, aperta verso il mare, la raffigurazione in proporzioni monumentali degli *Eroi di casa Doria*, veniva a ribadire una supremazia all'interno del sistema oligarchico repubblicano mai ufficialmente proclamata[3]. Tra artisti e comprimari, la reggia di Fassolo catalizzò per oltre un decennio gli sforzi di numerosi artisti, per la maggior parte non genovesi. Non ancora chiarito è il ruolo avuto da Gerolamo da Treviso, il primo, secondo le fonti, a essere incaricato da Andrea per la decorazione della facciata sud[4], come pure non precisa-

1) E. Celesia, «La congiura del conte Gianluigi Fieschi», Genova 1865. Sinibaldo Fieschi aveva sposato Maria della Rovere, figlia del Duca di Urbino e nipote di Giulio II. Per l'analisi del contesto culturale entro cui si muovono i Fieschi si veda L. Magnani, «Il tempio di Venere, Giardino e villa nella cultura genovese», Genova, 1987, pp. 32-34.

2) Così interpreta P. Boccardo 1989, pp. 56-57; la diversa lettura iconologica proposta da E. Parma 1986, pp. 122-128; Id., 1987, p. 174, vede nella figura di Zeus l'allusione all'imperatore Carlo V, alleato di Andrea, che nel 1533 sarà ospitato nel palazzo.

3) Motivi di spazio impongono, in questa sede, di accennare alla decorazione di palazzo Doria solo in termini estremamente sintetici. Per l'argomento e la completa bibliografia si rimanda a E. Parma 1986; Id., 1987; P. Boccardo 1989.

4) È il Vasari, ripreso poi dalla storiografia locale, ad indicare la partecipazione di Gerolamo ai lavori di Fassolo, per quanto riguarda l'esecuzione di due *Storie di Giasone* nella facciata sud: per l'argomento di veda E. Parma 1986, p. 281; Id., 1987, p. 166, che ritiene verosimile questa notizia. Scettico sulla testimonianza vasariana, di cui non esistono altri riscontri, è invece P. Boccardo 1989, pp. 41-42, 47-48.

Genova, Palazzo del Principe, volta dell'atrio.
Perin del Vaga, *Trionfo di Lucio Emilio Paolo* (part.).

mente valutabili sono quelli svolti dal Beccafumi e dal Pordenone che intervennero anch'essi sul medesimo prospetto. Regista e massimo artifice dell'intera impresa fu Perin del Vaga, cui si devono gli affreschi delle stanze, della loggia degli Eroi e quelli della facciata nord, idealmente ricostruibili nel loro elegante rapporto col parato architettonico grazie a due disegni preparatori[5]. Reduce dalle esperienze romane presso i cantieri raffaelleschi, Perino portò a Genova non solo un modello figurativo basato sulla conoscenza dei prototipi dell'Urbinate, della statuaria antica e del decoro rinascimentale nella stretta connessione tra parti a fresco e parti a stucco, ma innervò anche la pratica della pittura, nel caso specifico proprio l'affresco, di nuovi presupposti intellettuali. E a lui si deve anche l'introduzione di una prassi di lavoro appresa presso Raffaello, basata sul disegno e sulla divisione dei compiti, che costituì una palestra su cui si formò la nuova leva dei frescanti locali. Proprio come era capitato alla morte del Sanzio, alla partenza di Perino da Genova (1537) assistiamo alla gelosa distribuzione dei suoi fogli tra i collaboratori più stretti, che su questa base rielaboreranno il dettato del Maestro nel corso del secolo, progettando l'istituzione di quella che il Soprani, non sappiamo con quanta esattezza filologica, definirà «accademia»[6].

La storia dell'affresco in Liguria – ma precisiamo subito che in realtà fu Genova ad esercitare, nel corso del secolo, il completo predominio culturale sull'intero territorio, assorbendo con le committenze cittadine e suburbane la produzione artistica più aggiornata e significativa – è già compiutamente espressa nell'esperienza condotta in Palazzo Doria da Perino. Le generazioni artistiche seguenti non potranno esimersi da un viaggio di approfondimento a Roma, per studiarne alla radice la cultura e le successive realizzazioni, in particolare nella Sala Paolina in Castel Sant'Angelo. L'aristocrazia, compreso l'enorme potere che le immagini potevano veicolare, cercò di adeguare abitazioni cittadine e ville suburbane al modello di Fassolo[7], rinnovando totalmente i palazzi del centro storico oppure costruendo *ex novo* nelle nuove aree urbanizzate, in particolare nella Strada Nuova di recente tracciamento[8]. Così, Adamo Centurione, il più stretto alleato e collaboratore del Doria – è lui infatti il primo genovese a stringere rapporti economici con l'Impero, diventando il banchiere del giovane

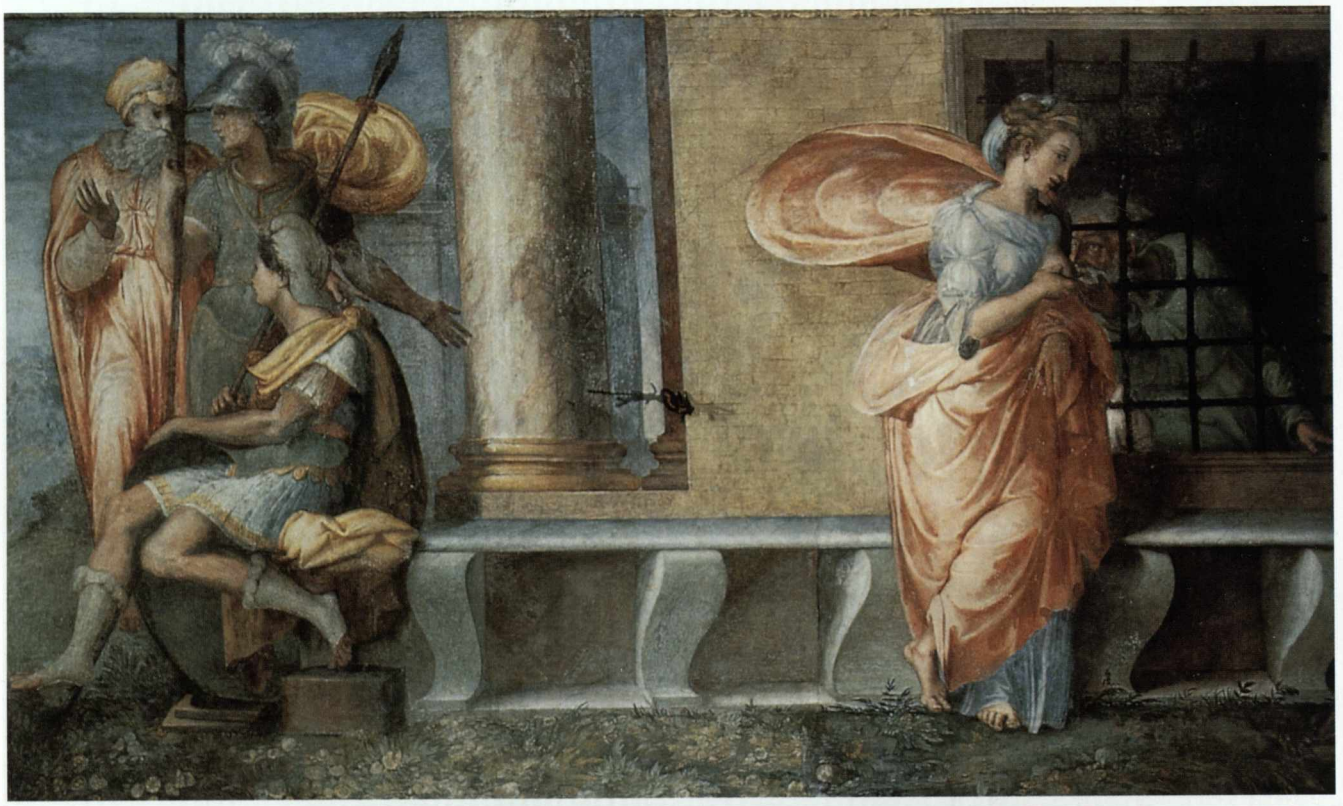
5) Si tratta di due fogli, entrambi a penna e inchiostro, conservati rispettivamente al Rijksmuseum di Amsterdam e al Museo Condé di Chantilly.

6) R. Soprani 1674, p. 19.

7) Per una specifica analisi dell'affresco a Genova nel Cinquecento e nel primo Seicento, con particolare attenzione all'interpretazione iconografica e iconologica delle tematiche scelta dalla committenza, si veda E. Gavazza 1974. Per gli artisti via via citati nel presente contributo si veda: F. Caraceni Poleggi 1987.

8) Per la vicenda del tracciamento e della lottizzazione di Strada Nuova, vero e proprio quartiere nobiliare sorto a metà secolo a monte della città, si veda: G. Poleggi, «Strada Nuova, Una lottizzazione del Cinquecento», 1972, Genova.

Genova, Palazzo del Principe, salone. Perin del Vaga, *La caduta dei Giganti.*

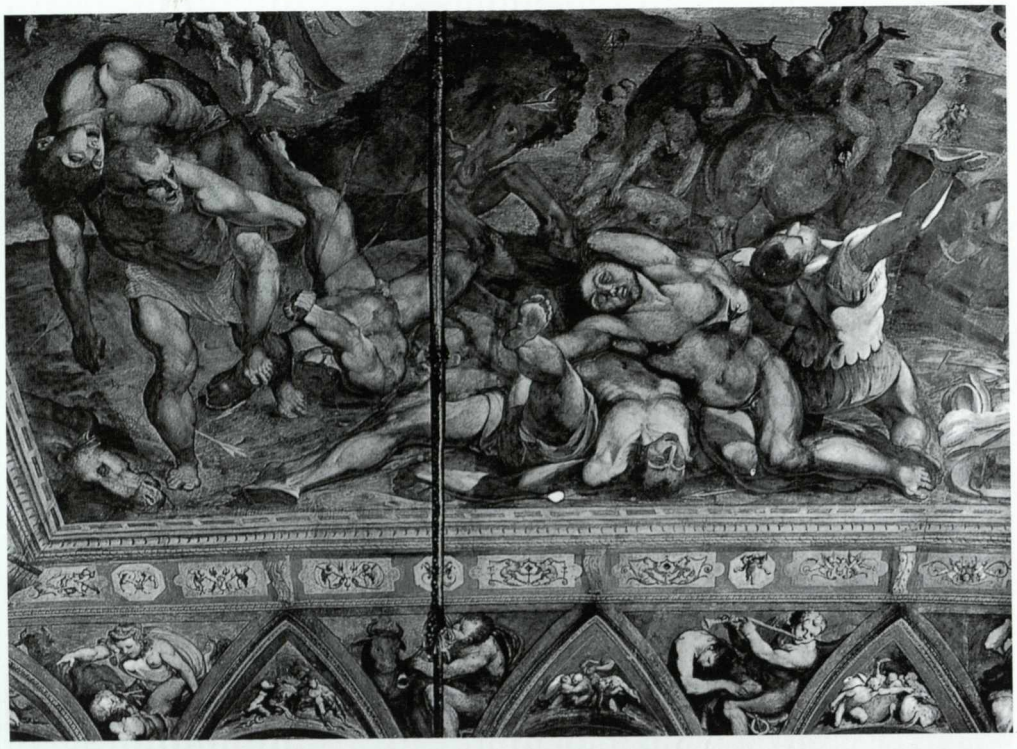


Genova, Palazzo del Principe, sala della Carità Romana.
Perin del Vaga,
Pero allatta il padre Micone.

Genova, Palazzo del Principe, Loggia degli eroi.
Perin del Vaga,
Eroi di Casa Doria (part.).

Genova-Pegli,
Villa di Adamo Centurione,
poi Doria (Museo Navale).
Nicolosio Granello,
Giasone e gli Argonauti (part.).

Carlo d'Asburgo e ricoprendo poi, all'interno del governo-ombra doriano, il ruolo di ministro delle finanze – per la villa di Pegli, presso Genova (oggi sede del Museo Navale), si rivolgerà negli ultimi anni del '40 alla bottega di Antonio Semino, ordinando un ciclo di affreschi i cui soggetti ricalcano in modo evidente quelli di Perino. L'esecuzione delle scene principali – per esempio della *Storia di Giasone* nella volta del salone – si deve al giovane Nicolosio Granello, artista emergente all'interno della bottega del Semino, la cui precoce scomparsa (verso il 1555), impedirà di portare a completa maturazione un linguaggio che queste prove, monumentali nel-



Genova, Palazzo di Antonio Doria (Prefettura).
Giovanni e Luca Cambiaso.
Storie della guerra di Troia: La vendetta di Apollo sui Greci (part.).

l'impianto e ardite negli scorci, dimostrano aggiornato sugli esempi illustri della pittura romana, nell'accezione michelangiolesca[9]. Legata alla committenza di Adamo Centurione fu anche, nel 1552, la decorazione della distrutta cappella in Santa Maria degli Angeli che vide contemporaneamente al lavoro, in una sorta di competizione, gli artisti più *à la page* del momento, eredi di tre importanti botteghe: Luca Cambiaso di Giovanni (e di quest'ultimo è da ricordare l'intervento, a fresco, nella chiesa di Santa Maria del Canneto a Taggia, nel 1547), Andrea Semino del già citato Antonio e il più anziano Lazzaro Calvi che, con il fratello Pantaleo, aveva avuto una diretta esperienza nel cantiere perinesco, senza tuttavia riuscire ad emergere oltre un dignitóso ruolo di colto illustratore, particolarmente versato nella decorazione delle facciate.

L'esordio genovese del giovane Cambiaso, all'interno della bottega paterna, era avvenuto nel 1547-48, probabilmente dopo un viaggio a Roma che aveva rivelato a Luca l'ultima attività di Perino[10]. L'occasione era stata la decorazione del Palazzo di Antonio Doria, giovane cugino di Andrea, situato sulla collina dell'Acquasola (oggi sede della Prefettura). Se le *Storie di Ercole*, nel salone, sono il frutto della collaborazione tra padre e figlio, con il procedere dei lavori, nella sala di *Venere e Marte* e in quella della *Guerra di Troia*, il ruolo di Luca prende il sopravvento, sostituendo ad una muscolarità michelangiolesca troppo esibita e letterale una plasticità più morbida e una composizione più ritmata che fanno ipotizzare una parentesi emiliana e lo studio del Correggio e del Parmigianino[11]; le stesse componenti michelangiolesche sono evidenti nel *Giudizio Finale* nel santuario di Nostra Signora delle Grazie presso Chiavari che nel 1550 viene a completare, proponendo una sterzata innovativa di grande vigore, il ciclo con *Storie di Cristo e della Vergine* iniziato nel 1537 dall'attardato Teramo Piaggio[12]. Nel frattempo, un giovane artista bergamasco, Gio. Battista Castello, giunto a Genova probabilmente sulla scia del cremasco Aurelio Busso[13] dopo un esordio in patria[14], aveva trovato nella protezione di Tobia Pallavicino, ricchissimo banchiere e uomo d'affari, opportunità di lavoro e di crescita culturale. È Tobia

9) Per un contributo sulla decorazione della villa Centurione, poi Doria, di Genova-Pegli si veda: L. Pessa Montagni 1986.

10) Per Luca Cambiaso si rimanda a: «Omaggio a Luca Cambiaso» 1985 (con bibliografia precedente); P. Torriti 1987; L. Magnani 1995.

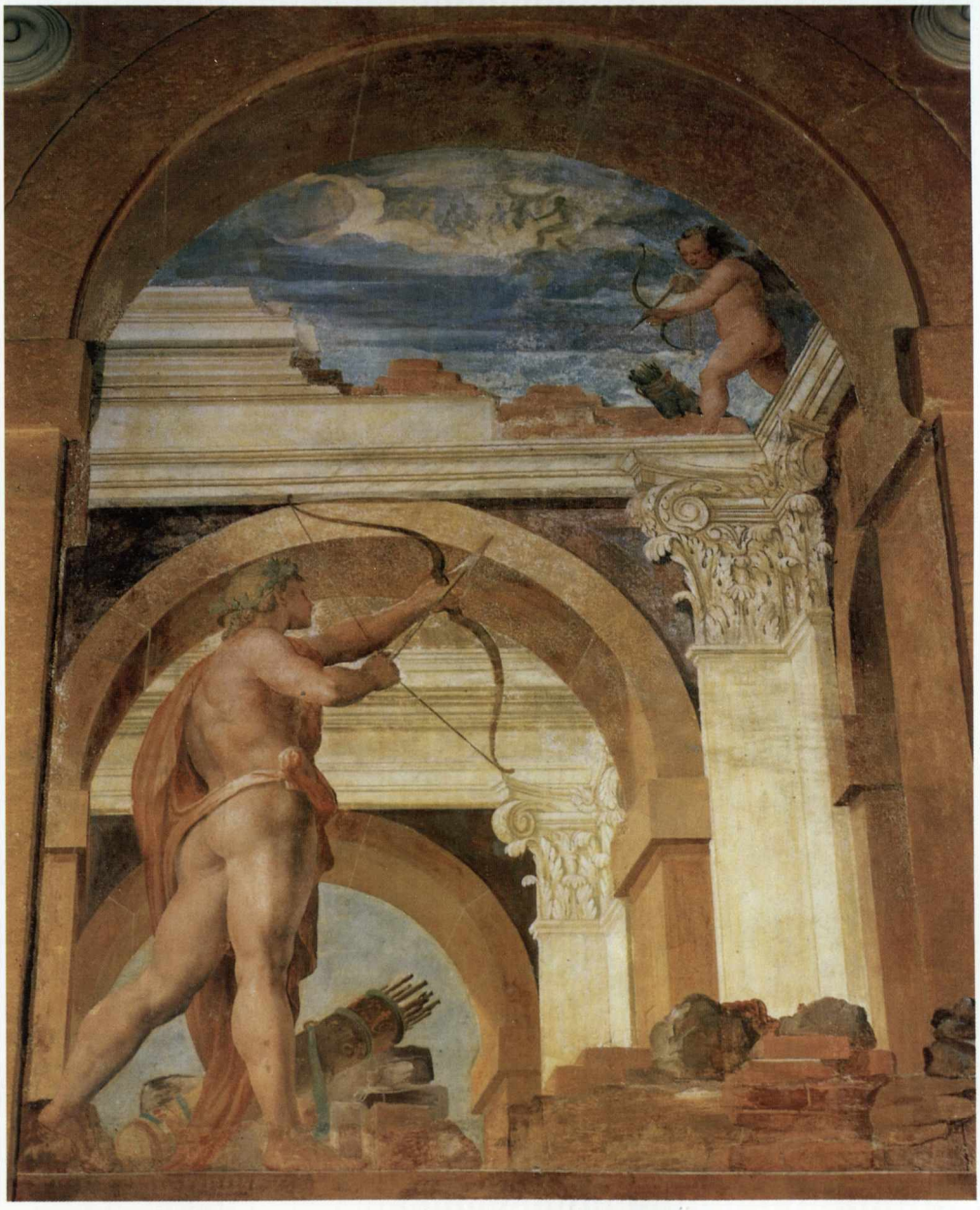
11) L'ipotesi, affacciata per la prima volta da P. Rotondi (1958) è stata accettata concordemente dalla critica seguente.

12) L. Magnani 1985, pp. 21-26.

13) Il Busso, formatosi a Roma sugli esempi di Polidoro da Caravaggio, è ricordato a Genova come frescante di facciate: F. Caraceni Poleggi 1987, p. 283. Di lui rimane il fregio con le *Imprese di Ercole* sulla facciata nord del Palazzo di G.B. Grimaldi: «Genua Picta» 1982, pp. 155-160.

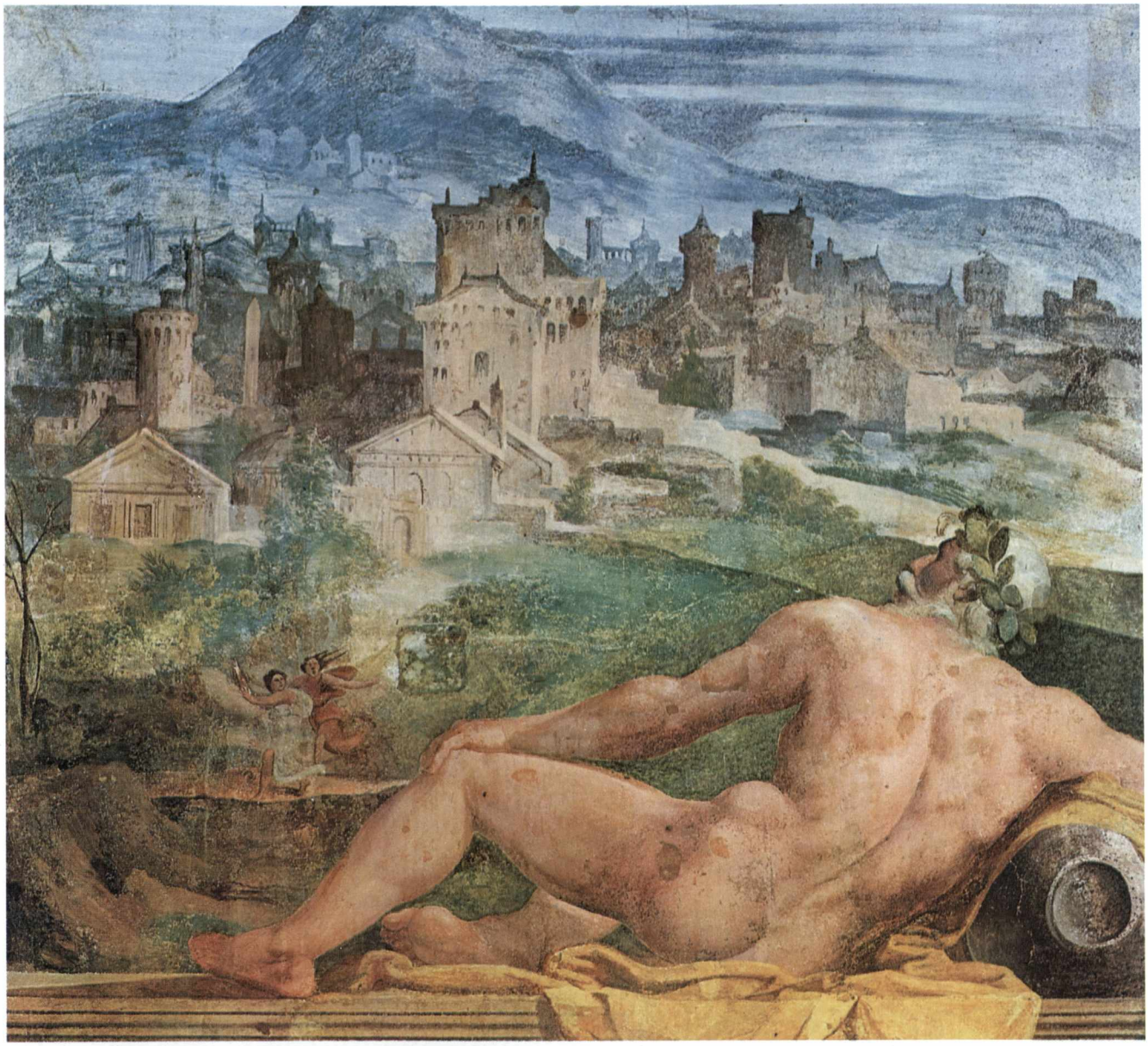
14) Per l'attività lombarda di G.B. Castello, oltre a G. Rosso del Brenna 1976, si veda G. Colmuto Zanella 1988, I, pp. 48-55.

Genova, Villa di Tobia Pallavicino, detta delle Peschiere, salone di Ulisse, volta.
Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco, *Il Concilio degli Dei.*



Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco, *Sfida di Apollo e Amore.*

Genova, Villa di Tobia Pallavicino, detta delle Peschiere.
Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco, *La caduta di Fetonte* (intero e particolari).



infatti che, riconosciutone il talento, lo invierà a sue spese a Roma, forse nei cantieri perineschi, per utilizzarlo poi, al suo rientro a Genova, nella progettazione e nella decorazione della villa collinare delle Peschiere (entro il 1562) e quindi nel palazzo di città, in Strada Nuova[15]. Alle Peschiere sono almeno nove gli ambienti interessati dall'intervento pittorico e a stucco, con la raffigurazione, tra l'altro, delle *Storie di Ulisse e di Teseo*, eroi del coraggio, della giustizia e della prudenza che Tobia intendeva idealmente rispecchiare. Nella *Caduta di Fetonte* e nella *Sfida di Apollo e Amore*, sulle pareti del salotto di Apollo, gli sfondati scenografici dominati da poderose figure scorciate mostrano una padronanza spaziale e una fantasia compositiva ormai allineate alla cultura del manierismo internazionale piuttosto che sugli esempi del Perino genovese. Il Bergamasco, come verrà chiamato a Genova, è pittore, ma anche architetto e decoratore. La sua *équipe*, entro cui sarà attivo il cremasco Battista Perolli, pittore di grottesche, scultore e stuccatore, fornirà interventi globali – dalla progettazione dell'edificio alla qualificazione degli interni –, realizzando in città gli esempi più ricercati e fantasiosi di un'ar-

15) Per l'attività genovese di G.B. Castello, oltre al già citato contributo della Rosso Del Brenna, si veda F. Caraceni Poleggi 1987, pp. 237-243, 283-286.

Genova, Palazzo di Tobia Pallavicino, poi Carrega Cataldi (Camera di Commercio).
Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco,
Storie di Apollo, decorazione a fresco e stucco.

Genova, Cattedrale, cappella Lercari.
Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco, *Assunzione.*

chitettura e di un decoro (i «nuovi modi di ornamenti, anzi nuove proporzioni di delicata architettura» di cui parla il Soprani) saturi di suggestioni romane – dagli esempi del Peruzzi a quelli zuccareschi –, ma anche internazionali, veicolate attraverso la circolazione di modelli a stampa, in particolare ispirate al repertorio di Fontainebleau[16]. Nel campo specifico dell'affresco il Bergamasco formerà un fortunato sodalizio con Luca Cambiaso nel corso degli anni '60[17], prima della partenza per la Spagna (1567), dove alla corte di Filippo II finirà la carriera come pittore e architetto delle Regie Fabbriche. Le imprese comuni, a parte un episodico e ben circoscrivibile intervento di Luca nella villa delle Peschiere, riguardano la decorazione della chiesa di San Matteo, di committenza Doria, quella del palazzo (nell'antica piazza Campetto) e della villa (nella zona suburbana di Terralba) di Vincenzo Imperiale, quella del Palazzo della Meridiana (sulla collina di Castelletto) di Giovanni Battista Grimaldi, incentrata sugli episodi dell'Odissea, di cui non possiamo non citare la scena, di totale autografia cambiasesca, raffigurante *Ulisse che saetta i Proci*, dall'intenso *pathos* e dal coinvolgente dinamismo. Per il Grimaldi, uno dei personaggi culturalmente più illuminati del momento, membro della romana Accademia di Virtù e amico personale di Claudio Tolomei, generoso e raffinato promotore d'arte e di cultura[18], il Bergamasco realizzerà nel 1563 la decorazione del catino absidale della chiesa dell'Annunziata Vecchia, che inaugura una stagione di radicali trasformazioni nell'ambito dell'edilizia sacra, via via più intensa con il procedere del secolo. L'affresco, sviluppato entro una pianta esagonale aperta sul transetto, presenta una decorazione per spartizioni superficiali, con un medaglione centrale raffigurante la *Chiamata degli Eletti* circondato da eleganti cartelle e motivi a stucco dorato; due anni dopo, dovendo affrontare nella cappella di Franco Lercari in Duomo un analogo problema di spazio absidale, il risultato sarà di sconvolgente novità, sullo stimolo forse di un'espe-

16) Per una lettura delle componenti culturali del Bergamasco si veda E. Gavazza 1974, pp. 23-26; per la scansione cronologica all'interno della decorazione della Villa delle Peschiere si rimanda a F.R. Pesenti 1985. Lo studioso suggerisce l'ipotesi che la conoscenza dei modelli decorativi di Fontainebleau possa derivare da un ipotetico viaggio dell'artista in Francia nel 1560, al seguito di Tobia Pallavicino.

17) A questo proposito si veda G. Biavati 1985.

18) Tra il 1540 e il 1579 il Grimaldi finanzia quattro ingenti cantieri: quello del palazzo della Meridiana; quello della villa in Val Bisagno, su progetto di Galeazzo Alessi; quello della villa di Sampierdarena detta «La Fortezza», affidato allo Sparzo con interventi decorativi del Bergamasco e del Perolli e infine quello presso la chiesa dell'Annunziata Vecchia, il cui presbiterio era posto sotto al suo giuspatronato. Per la figura del Grimaldi, i suoi interessi artistici e culturali, si veda L. Magnani, «Il giardino di Venere», 1987, pp. 65-67, Genova.

Chiavari, Santuario di Nostra Signora delle Grazie. Luca Cambiaso, *Giudizio finale* (part.).

Genova, Palazzo di Franco Lercari, poi Parodi. Luca Cambiaso, *La costruzione del fondaco di Trebisonda.*

rienza correggesca: il tema, l'*Assunzione*, viene sviluppato senza cesure spaziali, con il ricorso a una base di finta architettura su cui si erge la figura della Vergine sorretta da una schiera angelica, proiettata dinamicamente verso la vastità celeste. Si tratta, per Genova, del primo esempio di sfondato prospettico.

Alla partenza per la Spagna, il Cambiaso gli subentrerà nel compimento dell'impresa; la stessa cosa avviene all'Annunziata Vecchia, dove si devono a Luca le due tele laterali, a completamento delle pareti del presbiterio. Gli ultimi anni genovesi del Cambiaso, che nel 1583 passerà anch'egli al servizio di Filippo II, sono dominati dalla produzione da cavalletto, mentre più rare si fanno le imprese a fresco. Tra queste è certamente da ricordare quella compiuta nel salone del palazzo del già citato Franco Lercari, in Strada Nuova, rappresentante l'*Impresa di Megollo Lercari a Trebisonda* che, oltre a offrire motivi di interesse per l'emergere di una tendenza al fare semplice, di immediato impatto narrativo, si propone come

un modello per la pittura di storia «dinastica», che molta fortuna avrà in avvenire.

Il cantiere di palazzo Lercari vede al lavoro, entro il 1580, gli altri artisti che spartiscono, con il Cambiaso, lo scenario di questi ultimi decenni: ancora i Calvi, cui si è già fatto cenno, e i due figli di Antonio Semino, Andrea e Ottavio, autori, rispettivamente, delle *Storie di Davide* che inaugurano in città il filone biblico, e della *Gigantomachia*, tarda e ormai desueta tematica perinesca. I fratelli Semino condividono il medesimo *iter* educativo, culminante con il viaggio a Roma e in Toscana e lo studio, in particolare, della pittura del Salviati, dello Zuccaro e del Vasari. Meno superficiale di Ottavio, Andrea elabora queste componenti culturali con intelligenza e rigore stilistico, proponendosi alla committenza quale naturale erede del Bergamasco e in alcuni casi subentrando nella decorazioni di palazzi da lui progettati[19]. Le sue maggiori imprese, oltre alla già citata partecipazione ai lavori nella perduta cappella in Santa Maria degli Angeli, sono la decorazio-

19) Per la ricostruzione di questo contesto culturale e la scansione dell'*iter* del Semino si veda E. Gavazza 1956.

Genova, Palazzo di Angelo Spinola (Banco di Napoli).
Andrea e Ottavio Semino,
Il banchetto di Psiche.

Genova, Palazzo di Baldassare Lomellini poi Campanella.
Andrea Semino,
Incendio delle navi.

ne della cappella di Paride Pinelli all'Annunziata Nuova, gli affreschi nel palazzo di Tomaso Spinola in salita Santa Caterina con *Fatti d'armi di nobili genovesi* e, in Strada Nuova, quelli nel palazzo di Baldassarre Lomellini (poi Campanella), nel palazzo di G.B. Spinola (poi Doria) e in quello di Giulio Spinola (ora sede della Banca d'America e d'Italia)[20]. Di Ottavio, che alternerà l'attività genovese a soggiorni milanesi[21], ricordiamo le realizzazioni esterne e interne in Palazzo Doria di Piazza Invrea, ma soprattutto l'intervento, con l'aiuto del fratello, nel salone del palazzo di Angelo Pallavicino, fratello di Tobia (ora sede del Banco di Napoli), con le *Storie di Psiche*, chiaramente ispirate al modello della Farnesina – così come i Chigi erano stati modello per i fratelli Pallavicino, che a quelli erano subentrati nella gestione del commercio dell'allume di Tolfa –. Al centro è raffigurato il *Concilio degli dei*, frutto della collaborazione dei due fratelli, mentre sulle pareti si aprono interessanti vedute di paesaggio attribuite ad Andrea[22].

La decorazione del palazzo di Giulio Spinola in Strada Nuova, intrapresa nel 1592, coinvolge, accanto ad Andrea Semino, un giovane artista

20) Per una visione completa dei palazzi di Strada Nuova e dei cicli pittorici ad essi connessi si rimanda a P. Torriti 1970.

21) Tra le imprese milanesi ricordiamo la decorazione, perduta, del salone del palazzo del banchiere genovese Tommaso Marino, edificato da Galeazzo Alessi, cui Ottavio attese in collaborazione con il fratello; in ambito ecclesiastico sono da ricordare gli affreschi nella chiesa di Sant'Angelo e il Cenacolo eseguito nel 1567 nella Certosa di Pavia: cfr. P.F. Olgiati 1961, pp. 202-208; F.R. Pesenti, «La pittura», in «La Certosa di Pavia», 1968, p. 94, Milano. «Il suo spirito capriccioso e di intellettuale sofistico lo portarono ad aderire all'Accademia della Val di Blegno, cenacolo letterario dialettale di cui il Lomazzo fu Abate e il Nostro ricoprì la carica di Savio Consigliere con il nome di Compà Argh»: cfr. G.P. Lomazzo, «Rabish», ed. a cura di D. Isella, Torino 1993, II 33, pp. 148-149. Per l'Acca-

Genova, Palazzo di Angelo Spinola (Banco di Napoli).
Andrea Semino,
Paesaggi con figure.

demia di Blenio si veda: R.P. Ciardi, Introduzione, in G.P. Lomazzo, «Scritti sulle Arti», 1973, pp. XVI-XVII, Firenze.

22) Per l'analisi della decorazione del Palazzo, con la distinzione dei singoli interventi e l'identificazione di alcuni modelli iconografici tratti dalle incisioni del Maestro del dado si veda: A. De Floriani 1978. Sull'attività come frescante: E. Gavazza 1974, pp. 37-48; F. Caraceni Poleggi 1987, pp. 258-272. Bernardo Castello fu attivo anche a Roma; suoi affreschi si conservano nel palazzo di Vincenzo Giustiniani a Bassano di Sutri (M.V. Brugnoli, «Il soggiorno a Roma di Bernardo Castello e la sua pittura nel Palazzo di Bassano in Sutri», in «Bollettino d'Arte», XLII, 1957, pp. 255-265), al Quirinale e in Palazzo Rospigliosi Pallavicino (M. Newcome Schleier, «Unknown Frescoes by Bernardo Castello in Rome, in Scritti di Storia dell'Arte in onore di Federico Zeri», II, Firenze 1984).

Genova - Sampierdarena, Villa Centurione del Monastero. Bernardo Castello, *Erminia tra i pastori.*

emergente, dotato di buona cultura, pittorica e letteraria, e di una grande ambizione, che nel cantiere assumerà immediatamente un ruolo preminente: Bernardo Castello. Amico del poeta savonese Gabriello Chiabrera, poteva vantare anche la frequentazione del padre Angelo Grillo, del Marino e del Tasso, di cui illustrerà alcune edizioni della Gerusalemme Liberata[23]. La sua preparazione sul piano letterario, grazie anche al costante aiuto del Chiabrera, lo rendono pittore ideale per parafrasare, attraverso le tematiche più sofisticate, le gesta, la gloria e gli ideali etici dei committenti. Così, per lo Spinola, ricchissimo banchiere, egli raffigura, secondo complessi rimandi allegorici che l'epistolario col Chiabrera aiutano a sciogliere, le *Storie di Scipione*, quelle degli *Amori di Alessandro* e le *Storie di Antonio*. La sua produzione seguente, che si protrae fino al 1629 vedendolo ancora impegnato nel campo dell'affresco nella Villa Centurione del Monastero, in quella Imperiale Scassi e in quella Spinola di San Pietro, non documen-

23) Sul Bernardo Castello illustratore di T. Tasso si veda G. Biavati in «Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative», Bologna 1985, pp. 209-224; C. Bon Valsassina, «B. Castello, Disegni per la Gerusalemme Liberata», in «Luca Cambiaso e la sua cerchia», catalogo della mostra a cura di D. Bernini, Genova 1986, pp. 56-66.

Genova, Palazzo di Giulio Spinola (Deutsche Bank). Bernardo Castello, *La pace tra Antonio e Pompeo.*

ta una particolare crescita linguistica, ma piuttosto la sostanziale conferma di un tardo manierismo garbato e formalmente semplificato, sostenuto da un'impaginazione decorativa ereditata dai modelli del Bergamasco e nutrito di sfoggi letterari.

Un altro artista attivo a cavallo del secolo è Lazzaro Tavarone che, formatosi in Spagna presso la bottega del Cambiaso tra il 1583 e il 1595, tornerà a Genova proponendosi come l'erede diretto di Luca, di cui tra l'altro serbava un vasto repertorio di studi grafici. Lazzaro fa sua la chiarezza narrativa del Cambiaso più tardo, rivelando una vena particolarmente felice nei vasti affreschi storico-celebrativi. La sue scene raccontano di battaglie e di vittorie, antiche e contemporanee, con l'intento di esaltare il valore dell'aristocrazia genovese e l'alleanza con l'impero spagnolo, come negli affreschi di Palazzo Grimaldi, poi Spinola di Pellicceria (ora sede della Galleria Nazionale) con la raffigurazione della *Presa di Lisbona da parte del Duca d'Alba*, o in quelli della Villa Saluzzo «del Paradiso», sulla collina di Albaro, con *Alessandro Farnese alla conquista di Anversa* e *Cristoforo Colombo sbarcato nelle Indie*, o ancora in quelli di palazzo De Ferrari, poi Chiavari-Belimbau, nel cui salone viene riproposta la rappresentazione dell'epopea colombiana, con grande dovizia di episodi e spunti narrativi. Il ruolo di pittore ufficiale dei fasti della Repubblica trovò, d'altra parte, conferma con il conferimento di due importanti commissioni pubbliche: la decorazione della facciata a mare del palazzo del Banco di San Giorgio (perduta, 1608) e, alla fine della carriera, quella del coro della Cattedrale (1622)[24].

24) Pere Lazzaro Tavarone frescante si rimanda a E. Gavazza 1974, pp. 35-40; C. Cavelli 1986; F. Caraceni Poleggi 1987, pp. 272-280.

Genova, Palazzo De Ferrari, (poi Chiavari Belimbau).
Lazzaro Tavarone, *Il ritorno di Cristoforo Colombo.*

Genova,
Palazzo Spinola di Pelliceria (Galleria Nazionale della Liguria).
Lazzaro Tavarone,
La presa di Lisbona.

Bibliografia

1674 R. Soprani, *Le vite de' pittori, scoltori e architetti genovesi e de' forastieri che in Genova operarono*, pp. 17-76, 271-273, Genova.

1768 R. Soprani - C.G. Ratti, *Vite de' pittori scultori e architetti genovesi*, pp. 28-111, 143-164, Genova.

1780 C.G. Ratti, *Instruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova di pittura, scultura e architettura*, passim, Genova.

1846-47 F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, 3 voll., passim, Genova.

1874 A. Merli - L.T. Belgrano, *Il Palazzo del Principe Doria a Fassolo*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», X.

1875 F. Alizeri, *Guida illustrativa del cittadino e del forestiero per la città di Genova e sue adiacenze*, passim, Genova.

1956 E. Gavazza, *Note sulla pittura del "manierismo" a Genova* (con una postilla di CL. Ragghianti a proposito della pittura del secolo XV a Genova), in «Critica d'Arte», 13-14, pp. 96-102.

1958 P. Rotondi, *Il palazzo di Antonio Doria a Genova*, Genova.

1961 P.F. Olgiati, *La cappella Brasca in Sant'Angelo a Milano*, in «Arte Lombarda», VI, 2, pp. 202-208.

1970 P. Torriti, *Tesori di Strada Nuova, La Via Aurea dei Genovesi*, Genova.

1974 E. Gavazza, *La grande decorazione a Genova*, cap. I, Genova.

1976 G. Rosso del Brenna, *Giovanni Battista Castello*, in «I Pittori bergamaschi. Il Cinquecento», II, Bergamo.

1978 A. De Floriani, *Restauro degli affreschi di Andrea e Ottavio Semino* (catalogo della mostra), Genova.

1982 *Genua Picta. Proposte per la riscoperta e il recupero delle facciate dipinte* (catalogo della mostra), Genova.

1983 *Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria* (catalogo della mostra), Genova.

1985 G. Biavati, *Luca Cambiaso e il Bergamasco: una nobile gara*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», 19-20-21, pp. 5-28.

1985 L. Magnani, in «Omaggio a Luca Cambiaso, restauri e proposte» (catalogo della mostra a cura di E. Gavazza e G. Rotondi Terminiello), Genova.

1985 F.R. Pesenti, *Gli affreschi della Villa delle Peschiere a Genova: una traccia per l'evoluzione dei «nuovi modi di ornamenti» di G.B. Castello, il Bergamasco*, in «Yetwart Arslan. Una scuola di storici dell'arte», pp. 141-153, Venezia.

1986 C. Cavelli, *Palazzo Belimbau e il ciclo Colombiano*, Novara.

1986 E. Parma, *Perin del Vaga, L'anello mancante*, pp. 73-152, 263-281, Genova.

1986 L. Pessa Montagni, *Gli affreschi della Villa Doria di Pegli: un unicum del Cinquecento genovese*, in «Paragone», 437, pp. 3-24.

1987 F. Boggero, *La pittura del Cinquecento in Liguria*, in «La pittura in Italia, il Cinquecento», pp. 7-23, Milano.

1987 F. Caraceni Poleggi, *La committenza borghese e il manierismo a Genova*, in «La pittura a Genova e in Liguria, dagli inizi al Cinquecento», pp. 223-301, Genova.

1987 E. Parma, *La corte di Andrea Doria*, in «La pittura a Genova e in Liguria, dagli inizi al Cinquecento», pp. 163-192, Genova.

1987 M.T. De Marini Raggi, *La decorazione*, in «Circolo Artistico Tunnel», pp. 55-86, Genova.

1987 P. Torriti, *Luca Cambiaso*, in «La pittura a Genova e in Liguria, dagli inizi al Cinquecento», pp. 193-222, Genova.

1988 G. Colmuto Zanella, *G.B. Castello a Bergamo; il progetto per Santo Spirito*, in «Osservatorio delle Arti», I, pp. 48-55.

1989 P. Boccardo, *Andrea Doria e le Arti, Committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*, Roma.

1993 J. Kliemann, *Gesta Dipinte, La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, pp. 131-158, Milano.

1995 L. Magnani, *Luca Cambiaso da Genova a l'Escorial*, Genova.

Pierluigi Leone de Castris

Italia meridionale

Napoli, Archivio di Stato, chiostro del Platano. Antonio Solario detto lo Zingaro, *Storie di san Benedetto: san Benedetto restituisce integro il crivello rotto.*

Il primo Cinquecento: la diffusione della «maniera moderna»

Negli stessi anni in cui Pedro Fernández andava portando a compimento la «rivoluzione prospettica» annunciata da Cristoforo Scacco negli affreschi Tolosa, quel filone di cultura centro-italiana di cui s'è parlato nel capitolo sul Quattrocento a proposito dei Donzelli, di Antoniazzo e di Francesco Cicino da Caiazzo si affermava nel contempo stabilmente e con successo a Napoli, e in gran parte del Viceregno meridionale, anche e soprattutto nel campo della decorazione a fresco.

Il protagonista di questa fase e di questa tendenza, al tempo della conquista spagnola o poco dopo, fu Antonio Solario, formatosi forse in area belliniana e non senza contatti anch'egli con la tradizione bramantesca, ma nel primo decennio del nuovo secolo attivo principalmente, secondo quanto ricordano i documenti, fra Fermo ed Osimo, là dove il suo linguaggio poteva aver modo di maturare – in una serie di pale – come una sorta di variante luminosa e colorata della pittura umbro-marchigiana, innescando un fertile confronto in specie coi prodotti di Melozzo e Palmezzano[1]. Al termine di questo lungo soggiorno nelle Marche, verso il 1510, si collocano presumibilmente la sua discesa e la sua attività a Napoli, esaltata sin dal Seicento dalle fonti locali ed enormemente gonfiata specie dal biografo settecentesco Bernardo De Dominici, che al Solario – dai napoletani ribattezzato lo «Zingaro» – attribuiva indifferentemente opere di Colantonio, dell'Arcuccio, del Rimpatta e del Maestro di Severino, retrodatandone nel contempo l'apparizione sulla scena cittadina di cent'anni circa[2]. In realtà, di questa celebrata attività meridionale nulla resta – incerta com'è la provenienza della *Salomè* Doria Pamphilj e delle *Madonne col Bambino* del museo di Bristol (1514) e di quello napoletano di Capodimonte – se non il vasto e mal conservato ciclo di *Storie di san Benedetto* nel chiostro detto «del Platano» del convento dei Santi Severino e Sossio, oggi parte del locale Archivio di Stato: un ciclo ricordato come suo già dal D'Engenio nel 1623 e composto di venti episodi della vita del santo, nei quali le origini veneto-belliniane e le frequentazioni centro-italiane dell'artista si fondono in un linguaggio sereno e riccamente narrativo che merita a pieno il ricordo efficace del De Dominici («nelle storie fu copioso inventore, e trovò bei concetti per spiegare l'idee di que' pensieri che concepiva, situando ne' propri siti le sue figure con prospettiche regole», con «teste... più vive che dipinte» e «ritratti naturalissimi» e «paesi... così ameni dipinti, ... accompagnati di lontani vaghissimi, e di acque meravigliose»).

Probabilmente il ciclo del chiostro del Platano, e con esso l'attività del Solario a Napoli, doveva esser già ampiamente concluso alla data del 1518-19, quando il monaco dei Santi Severino e Sossio Vincenzo de Risi – divenu-

1) Cfr. P. Leone de Castris 1988, p. 473; M. Lucco 1988, pp. 842-843; P. Leone de Castris 1993, pp. 191-192.

2) B. De Dominici 1742-45, I, pp. 118-141.

Napoli, Archivio di Stato, chiostro del Platano.
Antonio Solaro detto lo Zingaro, *San Benedetto, in cerca di un luogo solitario, arriva con la nutrice ad Efide.*

to abate di Montecassino, faceva affrescare un atrio interno di quel grande monastero con pitture che, all'inizio del Seicento, il Ceraso ricordava di mano del «famoso pittore detto il Zingaro», inaugurando in tal modo una prassi di scambi e di continuità fra la casa madre e il cenobio napoletano che proseguirà per tutto il Cinquecento[3]. A Napoli Solario lasciava invece, oltre al mirabile e raro prototipo di decorazione claustrale, gli aiuti che con lui avevano lavorato a quell'impresa: primo fra tutti il marchigiano Francesco da Tolentino, che già negli affreschi della cappella di San Catervo nel duomo della sua città natale aveva dato prova delle sue modeste, ma coerenti capacità di leggere i modelli della pittura umbra e peruginesca entro le formule più ruvide e disegnate della tradizione locale d'un Marco Palmezzano[4]. Disceso forse al Sud attorno al 1510 in compagnia del Solario e suo collaboratore ai Santi Severino e Sossio, Francesco da Tolentino risulta testimoniato, fra la Campania, la Puglia e la Lucania, da una serie di polittici e pale d'altare che ne tracciano la lunga e immutata parabola sino al quarto decennio del secolo; mentre la sua competenza di pittore a fresco – e in proprio – resta documentata dal ciclo con l'*Incoronazione della Vergine*, l'*An-*

3) Sull'attività di Solario a Montecassino – ed anche a Napoli – cfr. F. Nicolini 1925, pp. 239-244. Sulla prassi e i canali di una committenza comune fra l'abazia madre e la chiesa napoletana dei Santi Severino e Sossio, cfr. P. Giusti-P. Leone de Castris 1988, pp. 141-144, 184 nota 38; P. Leone de Castris 1994, 84-85, p. 79 nota 8.

4) P. Leone de Castris 1988, pp. 473-475, 720, con bibl.; Id., 1993, p. 192; G. Toscano 1992.

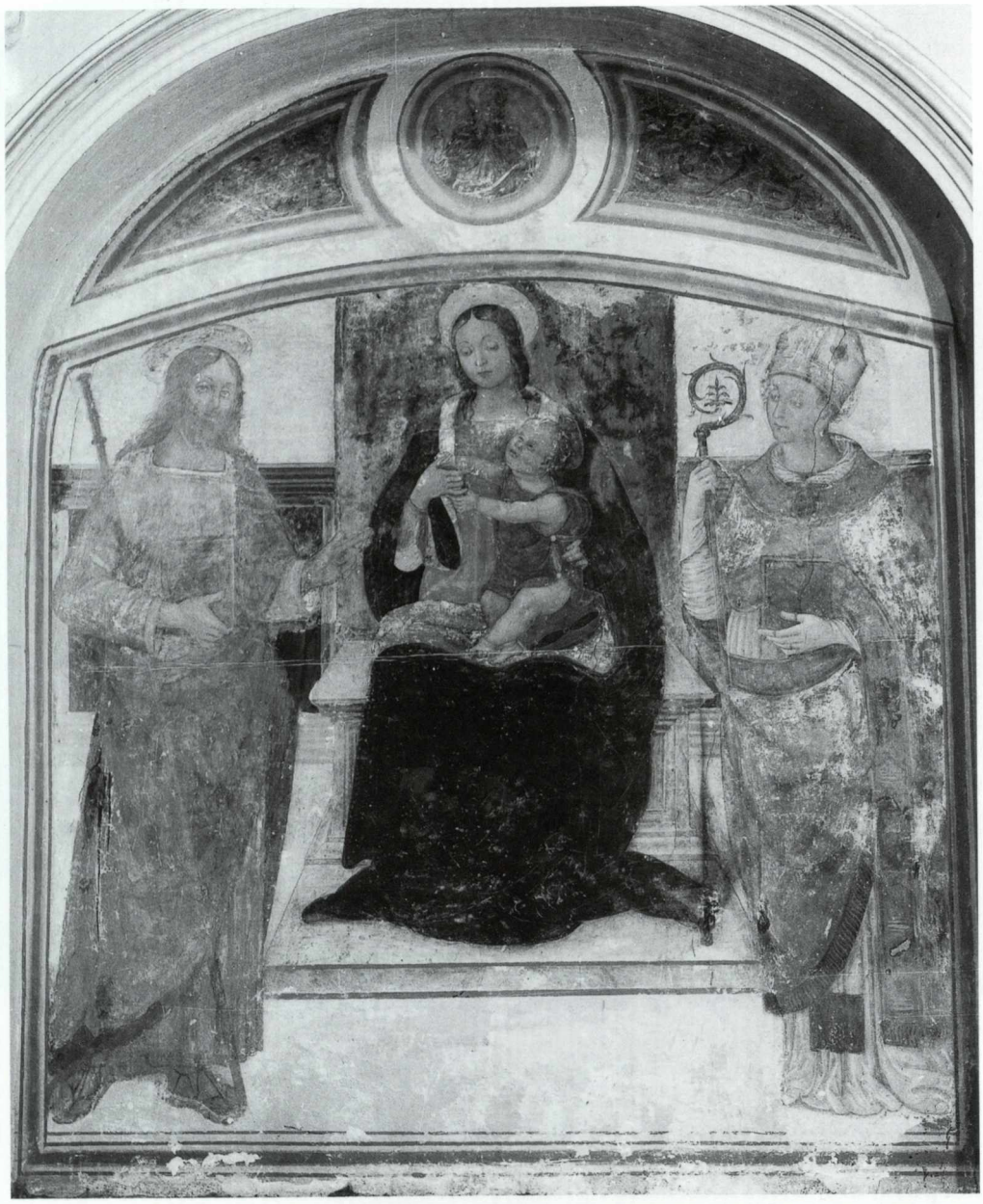
Napoli, Santa Maria la Nova, refettorio.
Francesco da Tolentino, *Incoronazione della Vergine; Adorazione dei Magi.*

nunciazione, la *Natività*, l'*Adorazione dei Magi* e *Santi francescani* nel refettorio del convento napoletano di Santa Maria la Nova, forse databile agli anni dieci del Cinquecento.

A Napoli e nel Viceregno le formule di questi pittori si incontravano e si sposavano con successo nel primo quarto del secolo con la locale e ormai robusta tradizione di cultura antoniazzesca e pinturicchiesca d'un Cicino da Caiazzo, meglio aggiornato ora sulla base dei modelli che Perugino e Pinturicchio avevano inviato in città o che Antonio Rimpatta vi aveva lasciato di persona nel corso del primo decennio: come si vede in Santa Maria del Pozzo a Somma Vesuviana, in San Francesco a Sant'Agata dei Goti e specie in Donnaregina vecchia a Napoli (*Storie dell'infanzia* e *Martirio di Sant'Orsola*, del 1520); o – su un medesimo asse di più svelta e vivace ispirazione pinturicchiesca – anche nel conterraneo e probabile allievo del caiatino, Stefano Sparano, attivo lungamente specie nel campo della pittura su tavola e di cui l'affresco colla *Madonna in trono e due santi* in Sant'Antonio ad Aversa rappresenta presumibilmente l'esordio, in uno con le pale di Piedimonte e sotto il segno ancora ben visibile della lezione di Cicino[5].

Con Sparano, tuttavia, il discorso approda a una fase diversa e nuova, in cui la pittura a fresco doveva finire con lo svolgere un ruolo di primo piano nella repentina e inarrestabile diffusione al Sud della «maniera moderna», di quel linguaggio che *in primis* Raffaello e i suoi andavano affer-

5) Vedi i testi citati alla nota precedente, e P. Leone de Castris 1986, 2-3, pp. 14-22, con bibliografia; ed inoltre G. Alparone 1969, dove però l'affresco di Sparano in parola è classificato come di «arte di Eusebio da San Giorgio».



Aversa, Sant'Antonio.
Stefano Sparano,
Madonna in trono e due santi.

mando nella Roma di Leone X e poi di Clemente VII. Nella sua lettera del 1524 indirizzata al corrispondente veneziano Marcantonio Michiel l'umanista napoletano Pietro Summonte segnalava che – a fronte di un panorama locale a suo dire sconsolante («nullo pictor nobile avemo avuto qua poi Colantonio») e non ancora illuminato dall'esempio dell'antico – «sono oggi alcuni de' nostri che cominciano con buona indole: Andrea di Salerno e Stefano di Caiazza» per l'appunto; ed ancora ricordava come, proprio in quei giorni, «Maestro Polidoro da Caravaggio, famoso in opere di chiaro e obscuro, benché iovene assai, dipinge oggi le quattro mura del cortiglio e una loggia nella casa del signor Ludovico di Montalto, dove sono di vaghe cose, per la maior parte cavate dall'exempio della Colonna di Traiano»[6].

Di certo la presenza e l'attività a Napoli in due riprese (1523-24, 1527-28), e poi a Messina, di Polidoro da Caravaggio rappresentò non solo – assieme a quelle precedenti di Cesare da Sesto e di Pedro Machuca – uno dei tramiti fondamentali per la conoscenza al Sud di Raffaello e della «Ma-

6) P. Summonte, in F. Nicolini 1925, pp. 163-165.

niera» ma anche – e ben più di quelle, concretatesi nella produzione di pale d'altare, o pure degli invii diretti di tavole dell'urbinate in varie chiese del Viceregno – il segnale d'un modo nuovo d'intendere la decorazione e, per ciò, d'una nuova fase di rivalutazione e di apprezzamento dell'affresco come strumento insostituibile di narrazione, di trasmissione e fruizione di programmi complessi, e persino di «ammodernamento» a buon mercato di edifici sacri e civili non più *à la page*. A Napoli egli dové portare sin dal suo primo soggiorno quella moda romana di decorare con finti rilievi all'antica in chiaroscuro le facciate (e i cortili) dei palazzi nobiliari, realizzandone in breve tempo più d'una per il reggente Montalto, per i Rota, i Revertera, i Colonna, gli Orsini, i Firrao, tutte opere purtroppo scomparse, come l'altra impresa a fresco che le fonti locali gli attribuivano, e cioè la collaborazione con Andrea da Salerno nella serie di *Apostoli* per l'abside di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli[7].

Quanto agli artisti regnicoli, è bene dire che – nonostante la pochezza dei cicli rimasti – è tutta la generazione dei nati fra il 1490 e il 1500 a confermare con la propria produzione questa nuova disponibilità a frequentare indifferentemente la pala, il polittico anche tradizionale e l'affresco come strumenti d'un rapporto più agile con una committenza e un mercato evidentemente già differenziati nelle richieste e come territori d'applicazione d'un legame via via sempre più stretto con Roma e la «maniera moderna». Andrea da Salerno, ad esempio, uno dei due «giovani» volenterosi del Summonte, e certo meglio noto per i suoi dipinti su tavola, doveva cimentarsi con l'affresco sin dai suoi inizi, come dimostra la precoce lunetta con *Sant'Anna Metterza e santi domenicani* in Sant'Anna a Nocera (ca. 1509-10), ancora in linea con la tendenza umbro-pinturicchiesca rappresentata in loco da Sparano e Cicino; ma è soprattutto dopo il verosimile viaggio a Roma ricordato dalle fonti e dopo gli «incontri» con Cesare da Sesto (1513-17), Machuca (1518-19) e Polidoro che le sue capacità in questo settore paiono svilupparsi e dar luogo a prodotti d'un certo respiro: come il grande lunettone con l'*Andata al Calvario* del refettorio di Santa Maria la Nova (ca. 1514), intriso di entusiastici prelievi dal primo Cesare da Sesto e dal Raffaello delle Stanze, o come la matura e ignota *Madonna col Bambino* della navata destra del Duomo di Salerno e gli affreschi – in gran parte perduti – realizzati a Montecassino e nel cimitero della Badia di Cava dei Tirreni (1527-28), esempi assai più compiuti della sua formula pacata di classicismo raffaellesco, o ancora come le tante altre imprese napoletane la cui memoria è oggi affidata soltanto al ricordo delle fonti, in San Gaudioso, al Duomo, in San Domenico, nel Seggio di Capuana, in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli[8].

Suoi seguaci e collaboratori, fra Montecassino e Gaeta, sul 1529-30 furono Giovan Filippo Criscuolo e Severo Ierace: il primo formatosi negli anni venti fra Sabatini, Cardisco e l'aspro plasticismo di Pedro Fernández, e a cui spetta almeno un ciclo a fresco – assai frammentario e forse realizzato sotto la direzione del maestro – in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli (*Santi Antonio da Padova e Sebastiano*, ecc.; ca. 1527-28); e il secondo cognato addirittura di Andrea e suo erede a Montecassino, dove entro il 1531 aveva lavorato ad alcuni «fregi» per le cappelle della Madonna e di San Gregorio e dove – di suo – rimangono ancora i *Putti* alla base del monumento Fieramosca (ca. 1536), bell'esempio – colle tavole documentate di Cava dei Tirreni e le altre rintracciate a Napoli e a Sorrento – di una carriera trascorsa costeggiando i modi di Sabatini e di Cardisco, ma all'insegna di una grazia sempre più estrosa e manierata, ben conscia delle esperienze meridionali di Cesare da Sesto e di Polidoro da Caravaggio[9].

Con questi artisti e specie con Criscuolo, attivo sino al 1573 e forse

7) Cfr. P. Leone de Castris (a cura di) 1988, pp. 22-88, con la precedente bibliografia.

8) P. Giusti-P. Leone de Castris 1988, pp. 87-186, 271-278; con bibliografia.

9) P. Giusti-P. Leone de Castris 1988, pp. 144-186, 255-264, 278, 283-285; ed inoltre R. Naldi 1989, pp. 17-62; P. Leone de Castris 1993, pp. 202-207; id. 1996, cap. 2. Nel 1561 Criscuolo realizzava inoltre affreschi nel palazzo del tesoriere del Regno Alonso Sanchez.

Napoli, Santa Maria la Nova, refettorio.
Andrea Sabatini da Salerno, *Andata al Calvario.*

oltre, il discorso impegna tuttavia – per quanto all'insegna di una continuità primo-cinquecentesca – un momento diverso e successivo; laddove già dagli anni dieci del Cinquecento almeno due altri pittori affiancavano in autonomia Andrea da Salerno nella duplice impresa di annodare un saldo rapporto con la Roma «moderna» e di rilanciare il gusto e la tecnica della pittura a fresco. Il primo e più noto è il calabrese Marco Cardisco, attivo in città almeno dal 1517; noto per la verità più per le sue tante pale d'altare per le chiese napoletane – dalla giovanile *Adorazione dei Magi* per la Cappella Palatina alle *Madonne e santi* di San Giorgio Maggiore e degli Incurabili fino alla *Disputa di sant'Agostino* per l'eponima chiesa alla Zecca – che per grandi cicli murali, ma operoso con tutta probabilità in questo campo almeno a Roma, dove la decorazione della cappella Turchi a Trinità dei Monti (ca. 1532) – detta dalle fonti di un «Marco Calavrese» – ben testimonia d'una volenterosa applicazione «ornamentale» del suo ruvido linguaggio plastico, in sostanza formatosi sul bramantismo di Fernández, sull'espressività di Polidoro e sul «romanismo» dei pittori fiamminghi attivi appunto nell'Urbe[10]. Il secondo – Agostino Tesauro – risulta addirittura testimoniato a Napoli dal 1501 al 1546, e i suoi esordi come frescante più antichi rispetto sia a Cardisco sia a Sabatini. Il primo ciclo che gli si può riferire in base al confronto colla documentata pala di Cava dei Tirreni (1517-18), quello con *Profeti* entro oculi, un'*Incoronazione della Vergine* e varie *Storie di santi* nella tribuna della chiesa di San Francesco a Eboli, databile forse ai primi anni dieci del Cinquecento, mostra infatti ancora la grazia e le incertezze d'una formazione umbro-pinturicchiesca – al pari di Sparano e del giovane Sabatini – infatuata tuttavia dalle invenzioni prospettiche messe in opera da Fernández nella cappella Carafa a San Domenico e già tutta immersa nella civiltà, moderna e romana, delle grottesche. Più tardi il ciclo con *Storie di sant'Aspreno* nella cappella Tocco nel Duomo di Napoli (ca. 1515-19), senz'altro il maggiore e più interessante complesso a fresco dell'epoca a noi pervenuto, segnala a sua volta – dai registri più alti e dai *Profeti* e *Dottori* della volta

10) P. Giusti-P. Leone de Castris 1988, pp. 226-253, 281-283; con bibliografia.

Montecassino, Abbazia. Severo Ierace, *Monumento di Guido Fieramosca* (part.).

sino alle affollate scene dei registri inferiori – la progressiva evoluzione dell'artista dai modi plastici di Fernández a un modo più vivace alla Genga o alla Aspertini e a un'invasata «Maniera» a giorno delle Logge Vaticane di Raffaello e delle forzature espressive d'un Pedro Machuca, così come l'isolata *Madonna dell'Arco* dell'omonimo santuario a Sant'Anastasia (ca. 1520) e gli altri affreschi dell'atrio di San Gennaro dei poveri, tutti a grottesche e forse degli anni venti, ma ricordati dalle fonti come opera del gemello Sabatini, e di Santa Maria del Pozzo a Somma Vesuviana, la cui formula appassionata e rustica fa però ormai pensare a un prodotto di bottega o – meglio – di seguaci[11].

Fasto viceregnale e grande decorazione

Nei due decenni a cavallo della metà del secolo una nuova ondata di presenze, in primo luogo toscane, era destinata a rivitalizzare ulteriormente in chiave moderna quella dialettica fra artisti locali e forestieri da sempre così fertile per le sorti della cultura artistica meridionale. Il mandato viceregnale di Pedro de Toledo (1532-53) andava intanto innescando un robusto processo di ridefinizione dell'immagine della capitale, e non soltanto – com'è noto – dal punto di vista urbanistico e militare, ma anche da quello di una nuova, più fastosa e aggiornata decorazione dei luoghi deputati della corte, delle chiese, delle cappelle e dei palazzi della nobiltà. Il matrimonio inoltre fra la figlia del viceré, Eleonora, e Cosimo dei Medici apriva nel 1538 un vero e proprio asse di rapporti privilegiati con Firenze e la Toscana, così che del tutto naturale appare il subito orientarsi, da parte del gusto locale, verso quella «maniera» tosco-romana basata sull'esaltazione del disegno e delle sue potenzialità ornamentali.

Se il primo degli artisti toscani a raggiungere Napoli, forse proprio sul

11) P. Giusti-P. Leone de Castris 1988, pp. 187-208, 278-281, con bibliografia.

Eboli, San Francesco.
Agostino Tesauro,
Profeti (panoramica della volta)
Profeti (part.).

Napoli, Duomo,
cappella di sant'Aspreno.
Agostino Tesauro, *Storie di*
sant'Aspreno: Predica di
sant'Aspreno.

finire degli anni trenta, e cioè Leonardo da Pistoia, non sembra aver contribuito in tal senso al panorama artistico cittadino, specializzandosi piuttosto in fredde immagini di devozione a mezzo fra Andrea del Sarto e il primo Jacopino del Conte, il secondo – Giorgio Vasari – doveva sbarcarvi con la chiara autocoscienza di «pioniere» della pittura moderna, carico del peso di colonizzare culturalmente un territorio a suo dire desolato, e separato dalle sorti della grande arte italiana, sin dai tempi del soggiorno napoletano di Giotto[12]. Dice Vasari nella sua «Vita» che, giunto a Napoli nel 1544 su richiesta dell'abate don Filippo Serragli e del generale dell'ordine olivetano Gianmatteo d'Aversa per decorare il locale convento di Monteoliveto, fu «per non accettare l'opera, essendo quel refettorio e quel monasterio fatto d'architettura antica, e con le volte a quarti acuti, e basse e cieche di lumi, dubitando di non avere ad acquistarvi poco onore»; ma che poi, spronato dall'amico e visitatore della congregazione don Miniato Pitti, si decise infine – «conoscendo non poter fare cosa buona, se non con gran copia d'ornamenti, gli occhi abbagliando di chi avea a vedere quell'opera con la varietà di molte figure» – «a fare tutte le volte di esso refettorio lavorate di stucchi, per levar via, con ricchi partimenti di maniera moderna, tutta quella vecchiaia e goffezza di sesti», impegnando in ciò intere squadre di operai ad adattare l'ambiente e a segare i muri e le volte di tufo per ricavarne «sfondati di quadri, ovati ed ottangoli». L'affrescatura vera e propria del grande ambiente, compiuta con l'aiuto di Stefano Veltroni, Giulio Mazzoni e Raffaellino del Colle fra il gennaio e l'aprile del 1545 e consistente in una serie di *Figure allegoriche* entro un ricco contesto di riquadrature in stucco e a grottesche, doveva in effetti dar luogo a un risultato di grande impegno e rilievo, portando da una parte a compimento le esperienze dell'aretino nel non dissimile refettorio bolognese di San Michele in Bosco e affermando nel contempo l'artista quale colto e idoneo prosecutore della cultura decorativa tosco-romana d'un Perino o d'un Salviati, ma soprattutto introducendo nel Meridione e per la prima volta – sebbene sull'onda di quanto realizzato nei due decenni precedenti da Polidoro e forse dal Penni – il gusto romano per una sfarzosa decorazione a fresco e in stucco con motivi all'antica. «Le volte furono compartite in tre parti: in una si tratta della Fede, nella seconda della Religione, e nella terza dell'Eternità; ciascuna delle quali, perché erano in mezzo, ha otto virtù intorno, dimostranti ai monaci che in quel refettorio mangiano, quello che alla loro vita e perfezione è richiesto...; e in sei facce...sotto le finestre,...sei delle parabole di Gesù Cristo».

Napoli, Monteoliveto, sagrestia, volta. Giorgio Vasari, *Allegorie di Virtù.*

Questa ambiziosa sintesi fra un programma fortemente didascalico e una brillante e ricca ornamentazione dové caratterizzare anche le altre imprese condotte a fresco dal Vasari nello stesso convento di Monteoliveto – fra cui un *Cristo portacroce e santi* nella volta della foresteria –, così come i cicli a carattere profano del palazzo di Tommaso Cambi e della villa del viceré a Pozzuoli, e infine la *Visione di san Giovanni a Patmos* nel convento di San Giovanni a Carbonara; tutte opere purtroppo perdute, ma alla luce del cui successo occorre leggere quella vera e propria «esplosione» – negli ultimi anni del viceregno di Pedro de Toledo – d'una frenetica attività di decorazione delle sedi istituzionali cittadine, nonché gli arrivi a Napoli in rapida successione di altri «specialisti» forestieri in qualche modo legati a Vasari o comunque portatori della medesima cultura manierista, in equilibrio fra la brillante estrosità di Perino e anche di Salviati e la forma serpentinata di Michelangelo: il vicentino Giovanni De Mio, lo spagnolo Pedro de Rubiales e il senese Marco Pino.

De Mio – in contatto con l'aretino a Venezia nel 1541 e tanto interessato all'opera di questi a Monteoliveto da replicarne subito, a Maiori, la pala con la *Presentazione al Tempio* per l'altar maggiore – risulta attivo in città durante

12) Vedi, in sintesi, G. Vasari 1568, ed. 1906, VII, pp. 674-677; P. Barocchi 1964, pp. 24-25; P. Leone de Castris 1981, 12, pp. 59-88; id. 1996, cap. 3.

Napoli, Castelcapuano, Cappella della Sommaria. Pedro de Rubiales, *Storie cristologiche: Andata al Calvario.*

Napoli, Monteoliveto, Cappella Sulmona. Pedro de Rubiales, *Vendita della primogenitura e figure di profeti.*

il quinquennio 1547-52 negli appartamenti di rappresentanza del Castel Nuovo e in quelli del vecchio palazzo viceregnale, dove avrebbe dipinto in analogo «stile moderno» alcune stanze e d'un oratorio in compagnia del pittore locale Matteo Lama; tutti perduti ma di certo animati da quel sapore grottesco e romanista che caratterizza le coeve pale meridionali di Maiori e di Santa Maria di Montecalvario, così come gli altri suoi noti affreschi in Santa Maria delle Grazie a Milano e in Palazzo Thiene a Quinto Vicentino[13]. Di Roviale invece, presente a Napoli negli stessi anni e appena prima – a Roma – collaboratore di Vasari alla Cancelleria, ci resta, integro per fortuna, il raffinato ciclo della Cappella della Sommaria in Castel Capuano, analogamente composto da riquadri più ampi con *Storie cristologiche* racchiusi da bizzarre cornici in stucco, figure allegoriche e motivi all'antica, vera occasione di trionfo – col refettorio vasariano di Monteoliveto, e in una chiave assai personale di accentazione espressiva e quasi polidoresca del linguaggio di Perino – del secondo manierismo romano e della «civiltà

13) P. Leone de Castris 1990, pp. 55-58; id. 1993 pp. 214-216; id. 1994, 47, pp. 87-91; id. 1996, cap. 4; con la precedente bibliografia sul complesso problema di De Mio a Napoli.

Castelcapuano, Cappella della Sommaria. Pedro de Rubiales, *La Carità.*

delle grottesche»; e ancora, per quanto forse appena più tardi, e sciupati, gli affreschi con *Storie bibliche* della cappella dei Sulmona in Monteoliveto, dove – in prossimità dell'opera dell'aretino – le forme assumono una più espansa e ridondante grazia salviatesca[14]. Quanto a Marco Pino poi, vero dominatore del panorama napoletano nella seconda metà del secolo e abile gestore d'una bottega organizzata imprenditorialmente per la produzione di grandi pale d'altare per le chiese, è tutto il suo tirocinio romano con Perin del Vaga a Castel Sant'Angelo e con Daniele da Volterra a Trinità dei Monti a sottolinearne a monte le doti di esperto e moderno frescante. Durante i suoi vari soggiorni nel Viceregno (ca. 1553-58, 1564-68, 1570-83), probabilmente la sua attività di frescante dové – col tempo – lasciare sempre più spazio alla manifattura delle richieste e fortunate pale con la *Madonna del Rosario* o con l'*Immacolata*; ma almeno nella cripta di Montecassino (1557-58) e, a Napoli, nelle cappelle dell'altro convento benedettino dei Santi Severino e Sossio egli trovò il tempo di lasciare alcuni esempi di queste sue doti, oggi per noi difficilmente valutabili a causa delle distruzioni o dei cattivi restauri, ma allora di certo recepiti dall'ambiente locale come altrettanti modelli d'una decorazione alla moda e come ultimo e più maturo tassello del discorso brillantemente iniziato anni prima dall'altro toscano Giorgio Vasari[15].

I meridionali dinanzi alla grande stagione dell'affresco

Quella di metà secolo è davvero la prima grande stagione d'una pittura a fresco del Rinascimento nell'Italia meridionale. I pittori forestieri attivi a Napoli in questo specifico segmento di mercato dovevano essere davvero numerosi, più di quanto la situazione assai lacunosa dell'edilizia specie civile – soggetta a tutte le distruzioni e le trasformazioni dei secoli a seguire – oggi non ci mostri: toscani, come Vasari, Veltroni, Raffaellino del Colle o Marco Pino, settentrionali come De Mio, spagnoli «italianizzati» come Rubiales, ma anche fiamminghi – fra i tanti che in quegli anni transitavano nella penisola accomunati da un'unica fede «romanista» e per la «Maniera» – come quel Sebastiano Auser di Anversa che decorava nel 1546 una cappel-

14) F. Bologna 1959; P. Leone de Castris 1993, pp. 216-217; id. 1996, cap. 4.

15) Della vasta bibliografia su Marco Pino, oltre ai titoli citati alla nota precedente, cfr. E. Borea 1962, 151, pp. 24-52; G. Previtali 1978, pp. 53-60; A. Zezza 1994, 73-74, pp. 144-158; P. Leone de Castris 1994, pp. 71-86; con i necessari rimandi.

Napoli, Santi Severino e Sossio (volta VI cappella destra).
Marco Pino, *Storie evangeliche.*

Napoli, Santa Maria la Nova, cappellone di san Giacomo della Marca.
Silvestro Buono, *Incoronazione della Vergine.*

la e una loggia per il medico di Carlo V, Narciso Vertunno, o come quell'«Enrico Fiammingo» – probabilmente lo stesso Hendrick van der Broeck attivo in quegli anni anche a Roma e in Umbria – che nel 1567 completava in San Gaudioso un fregio iniziato dal Lama e nel 1568 lavorava nella cappella Giordano ai Santi Severino e Sossio, o ancora come quel Paolo Schepers che fra il 1565 e il 1572 affrescava con forza piniana il tamburo e la cupola di quest'ultima, stessa chiesa[16]. A questi stranieri dovettero inoltre presto aggiungersi in buon numero i pittori locali, regnicoli, della nuova generazione, in alcuni casi coinvolti in imprese comuni dai più esperti colleghi di fuori. È ad esempio quanto accade per Matteo Lama, un artista di un certo prestigio documentato dal 1540 al 1555 e attivo a metà secolo, in società con Giovanni De Mio, nell'affrescatura di vari ambienti in Castel Nuovo e nel palazzo del viceré; una collaborazione il cui peso si riflette nello spirito di agitato e grottesco manierismo che anima le due guaste prove a fresco giovanili del figlio di Matteo, Giovan Bernardo, nella cappella Pinelli in San Domenico Maggiore e nel Tesoro vecchio del Duomo di Napoli (1557)[17].

Nel prosieguo della sua attività Giovan Bernardo Lama doveva divenire uno dei protagonisti dello scenario artistico napoletano, specializzandosi nella confezione di «immagini di pietà» di lacrimevole sapore controriformato ed associandosi – dentro un comune indirizzo di gusto e di cultura – con l'altro artista locale Silvestro Buono. I cicli con *Storie di Cristo, della Vergine e di santi* realizzati da Lama nel convento del Gesù delle Monache e

16) Vedi i testi citati alle note 13-15, ed inoltre P. Leone de Castris 1991, pp. 31, 75 note 7-10.

17) Su Matteo e Giovan Bernardo Lama vedi A. Borzelli 1939; A. Zezza 1991, 80, pp. 1-30; P. Leone de Castris 1996, capp. 4 e 6; con i rimandi ai documenti, alle fonti e alla precedente bibliografia.

Napoli, San Giovanni a Carbonara, cappella di Somma. Michele Curia (?), *Adorazione dei Magi* (part.).

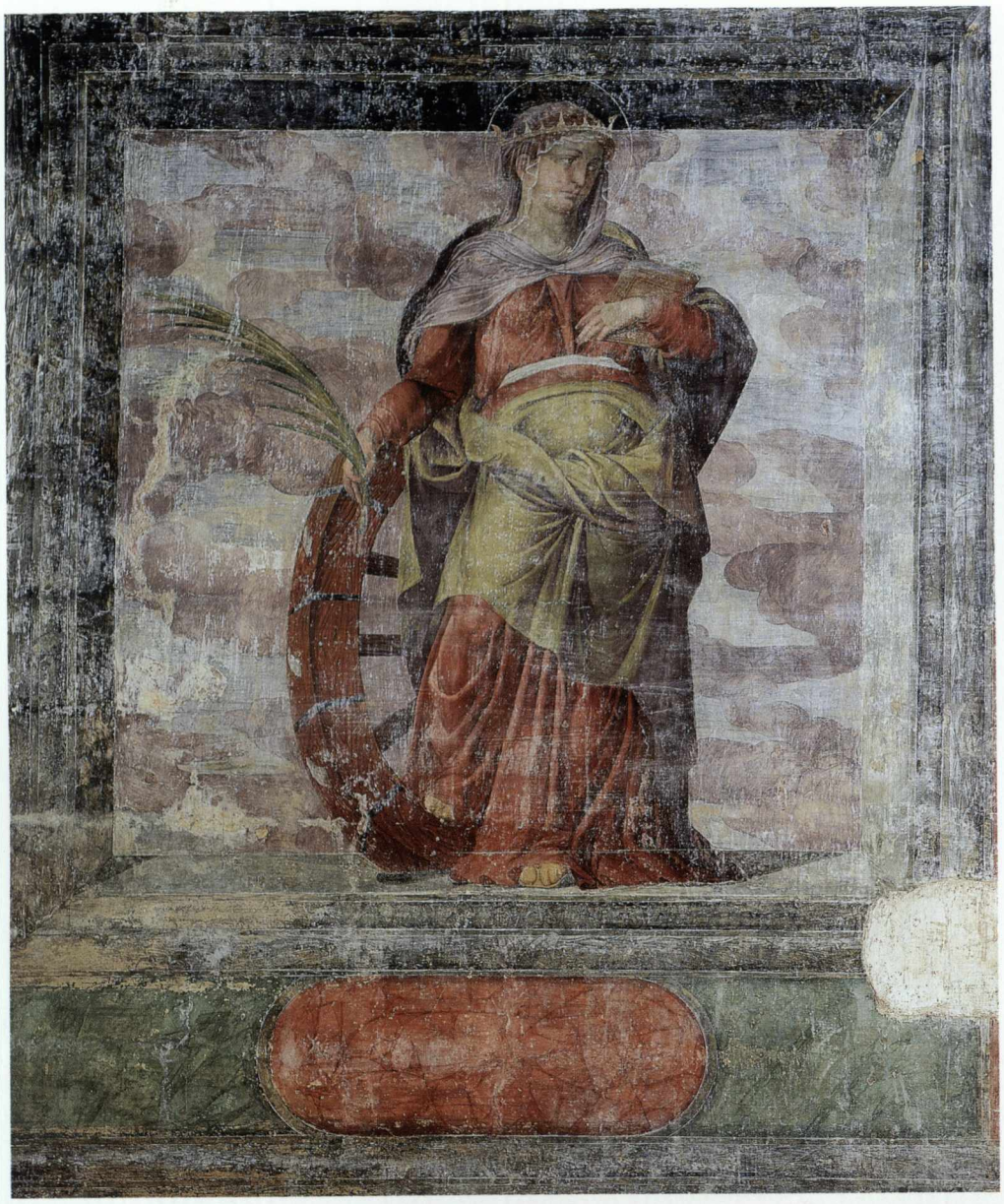
Napoli, Santi Severino e Sossio (volta della prima cappella sinistra). Giovanni Angelo Criscuolo, *Eterno Padre e Angeli.*

da Buono nella cappella Turbolo in Santa Maria la Nova attestano al miglior livello, nel corso degli anni settanta-ottanta del secolo, il possibile e felice connubio fra questo filone di pittura devota e la grande decorazione a fresco ormai alla moda[18].

Ma oltre ai Lama, e a Buono, anche altri artisti regnicoli doverono frequentare negli stessi anni la tecnica dell'affresco, alternandola a una più corrente produzione di dipinti su tavola per gli altari delle chiese. Giovann'Angelo Criscuolo, fratello forse ed allievo del già ricordato Giovan Filippo, vi si cimentava nelle perdute *Scene della Passione* del convento di San Luigi di Palazzo (1564-67) e poi nelle volticine di alcune cappelle dei Santi Severino e Sossio, allontanandosi dal tradizionale classicismo familiare e sperimentando una terza via – condita da una vivace vocazione espressiva – fra i modi di Lama e Marco Pino. Analogamente Michele Curia, padre del più celebre Francesco e autore in proprio di affreschi perduti nel Tribunale di San Lorenzo (1542) e nei palazzi Mandato e Torremaggiore (1561), e Cesare Turco, allievo del polidoresco calabrese Pietro Negroni, perpetuavano con coerenza anche maggiore nella loro società questa costante espressiva della pittura meridionale in varie tavole e polittici, ma anche nelle ruvide *Storie cristologiche* ad olio su muro della cappella Di Somma in San Giovanni a Carbonara (1566-68 circa). E anche a Decio Tramontano, un altro polidoresco tardivo allievo di Negroni e più tardi sospinto forse dai mutati umori del mercato verso la pittura devota di Lama, venivano commissionati

18) Cfr. P. Leone de Castris 1988, pp. 491, 658, 744; id. 1996, cap. 6.

19) Cfr. P. Leone de Castris 1988, pp. 492-493, 690-692, 857; id. 1996, capp. 1, 7; con bibliografia. Sui perduti affreschi di palazzo Miroballo vedi anche V. De Luise 1986, 46, pp. 18-19.



Copertino, Castello, cappella di San Marco.
Gianserio Strafella, *Santa Caterina d'Alessandria.*

in date non dissimili (1572-76) affreschi per i palazzi Miroballo e Spiccicacaso, purtroppo oggi anch'essi perduti[19].

Fuori di Napoli è questo il momento in cui, anche in provincia, si verificano episodi di spicco spiegabili con la grande fortuna incontrata dalla decorazione a fresco come sistema di riqualificazione «alla moderna» di edifici sacri e soprattutto civili. In Puglia un misterioso frescante di cultura romana, prossimo all'espanso plasticismo manierista d'un Pellegrino Tibaldi, decorava verso il 1565 con *Giochi di putti* e grottesche le sale dell'Episcopio di Oria; mentre il salentino Gianserio Strafella, formatosi anch'egli con tutta probabilità a Napoli a contatto con i polidoreschi Cardisco e Negroni e in parallelo con Turco e Curia, affrescava gli ambienti del castello di Copertino con ricche cornici e monumentali figure di *Santi* dal sapore «romanista», influenzate dal ciclo di Oria e dal manierismo plastico d'un Tibaldi o d'uno Zuccari[20]. In Sicilia è questo il momento in cui – nel corso degli anni settanta – Giuseppe Alvino si impone a Palermo e nella Sicilia occidentale come esperto frescante, anch'egli forse dopo un tirocinio napoletano all'in-

20) Cfr. N. Vacca 1959, 6, pp. 228-231; id. 1964, I-IV, pp. 17-40; V. Pugliese e P. Rosazza Ferraris, in «Restauri», 1983, pp. 78-83, 110-114; P. Leone de Castris 1988, pp. 508-509, 847-848; id. 1996, cap. 7.

segna dei medesimi fermenti «espressionistici» e neo-polidoreschi. Perduti i suoi affreschi sopra le porte della città (1576), perduti quelli dell'Annunziata di Trapani e gli altri palermitani del palazzo viceregnale (1580-88) – così come gli altri del rivale forestiero Giovan Paolo Fonduli –, le imprese ormai mature del Palazzo Senatorio (1591) e più tardi della cappella Pilo in San Francesco di Paola a Palermo (1601) ne dichiarano un'affinità con il manierismo internazionale dei pittori fiamminghi attivi fra Napoli e Roma, sempre in equilibrio fra una grazia sofisticata e bizzarra e un'irrefrenabile carica espressiva[21].

Il cantiere della Certosa di San Martino

Sul finire del Cinquecento l'edificazione o la ristrutturazione ormai compiuta di tante chiese ad opera degli ordini o comunque nel segno e nel dettato del concilio tridentino e d'un cattolicesimo in piena ripresa offrono all'affresco un terreno di ulteriore sviluppo e fortuna. In quella Napoli che è stata efficacemente definita il «capoluogo reale della Controriforma» e nella quale le guide del Tarcagnota (1566) e del De Stefano (1560) e la relazione al re di Spagna del 1582 segnalano il «continuo e magnifico allargamento dei lochi sacri, monasteri et conventi, come anco... [l'] edificare delli nuovi», la

Oria, Palazzo Vescovile. Ignoto secolo XVI, *Decorazione a grottesche e fregio con putti.*

21) C. Guastella 1985, pp. 45-109; con bibliografia.

Napoli, San Martino, volta della Sagrestia. Giuseppe Cesari detto il cavalier d'Arpino, *Storie della Passione, allegorie e personaggi biblici.*

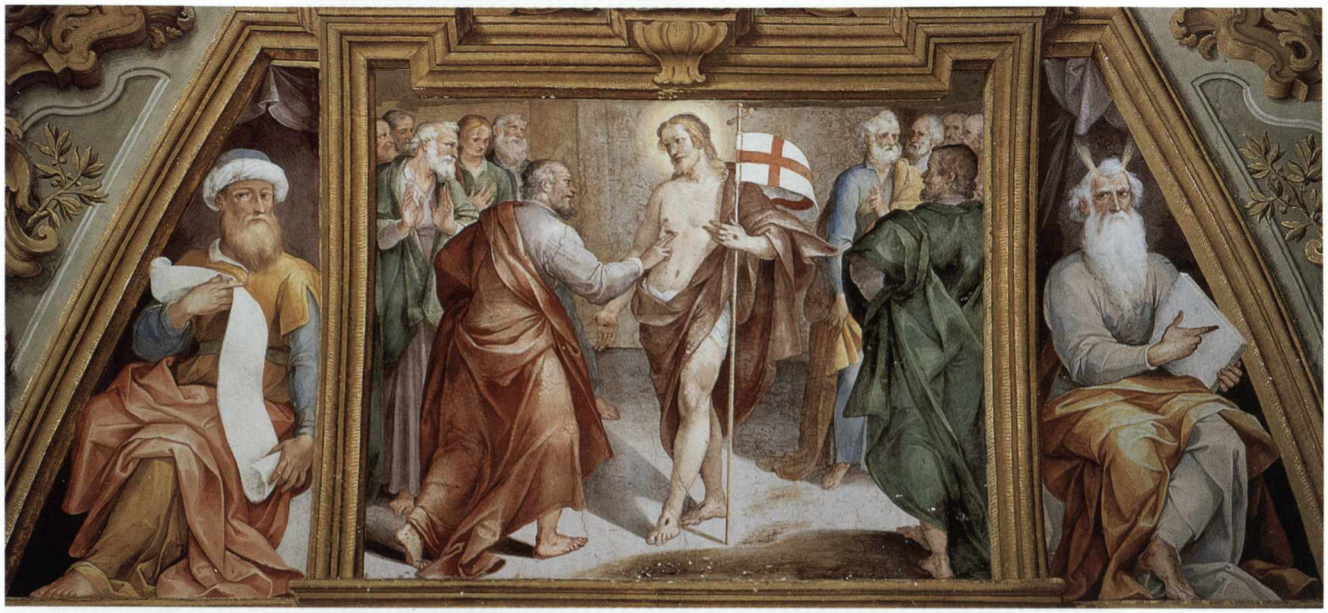
Palermo, San Francesco di Paola, volta della cappella Pilo. Giuseppe Alvino, *La Vergine e le sante protettrici di Palermo* (part.).

decorazione a fresco doveva dunque coerentemente incrementare il suo ruolo e la sua parte di mercato, sfruttando le proprie potenzialità didattiche e celebrative e dando lavoro a un'intera, nuova generazione di pittori forestieri e regnicoli[22].

Il cantiere-simbolo di questa ascesa, di questo successo dell'affresco a Napoli e in tutta l'Italia meridionale è quello della Certosa di San Martino, un severo edificio d'età angioina che, sotto la guida illuminata del priore Severo Turboli e attingendo a rendite evidentemente incomparabili, ambiva in quegli anni a rinnovare in modo splendido e radicale la propria veste. Nel giugno del 1589 i monaci commissionavano la decorazione del coro della chiesa al Cavalier d'Arpino, il giovane pittore romano che in patria si era già distinto nelle maggiori imprese del pontificato di Sisto V al Vaticano e alla Scala Santa. Le *Storie testamentarie* che il Cesari vi dipinse in più riprese negli anni a seguire e con la collaborazione del fratello Bernardino e forse di altri aiuti rappresentano dunque l'inizio d'una stagione, di un grande cantiere concluso solo cinquant'anni più tardi cogli affreschi di Lanfranco e di Stanzione, ed assieme l'esordio al Sud di un nuovo gusto ornamentale di marca centro-italiana. In questi affreschi, infatti, e in quelli appena più tardi della Sacrestia, con *Virtù, Personaggi dell'Antico Testamento* e *Scene della Passione di Cristo* (1596-97), l'arpinate riassume per il pubblico napoletano le tappe dell'intera cultura romana di fine secolo: dal linguaggio astratto e sofisticato, altamente manieristico e artificioso dei protagonisti della Roma sistina – Giovanni de' Vecchi, Guerra, Lilio, i senesi, il giovane Baglione – al tono energico ed ombroso, di rinnovata magniloquenza, e alle velleità di classicismo delle sue opere mature e della cosiddetta «scuola dei Cavalieri»[23]. Oltre al Cavalier d'Arpino, d'altronde, la Certosa doveva ospitare, nel corso degli stessi anni novanta, qualcun altro fra questi protagonisti, ergendosi a vero laboratorio della cultura romana e sistina in terra meridionale: forse Andrea Lilio, cui s'attribuisce l'espressiva *Pietà* già sulla controfacciata della chiesa, e certamente Bernardino Cesari – fratello di Giuseppe, giunto a Napoli nel 1592 e autore in proprio delle garbate *Storie dell'Infanzia* nel cupolino del passetto fra il Capitolo e il Parlatorio –, Giovanni Baglione, giunto a Napoli dopo il 1590, e alla cui *verve* fantastica e neo-parmense si debbono le *Storie certosine* dell'atrio della chiesa, e ancora l'umbro Avanzino Nucci, esponente del *coté* più controllato e rigoroso – alla Circignani, o alla

22) R. De Maio 1983; P. Leone de Castris 1991, cap. 1, con i rimandi alle fonti.

23) R. Causa 1973; H. Röttgen 1973, pp. 27, 32-33; P. Leone de Castris 1991, cap. 7.



Napoli, San Martino, volta del coro.
Giuseppe Cesari detto il cavalier d'Arpino, *Storie del vecchio Testamento* (part.).

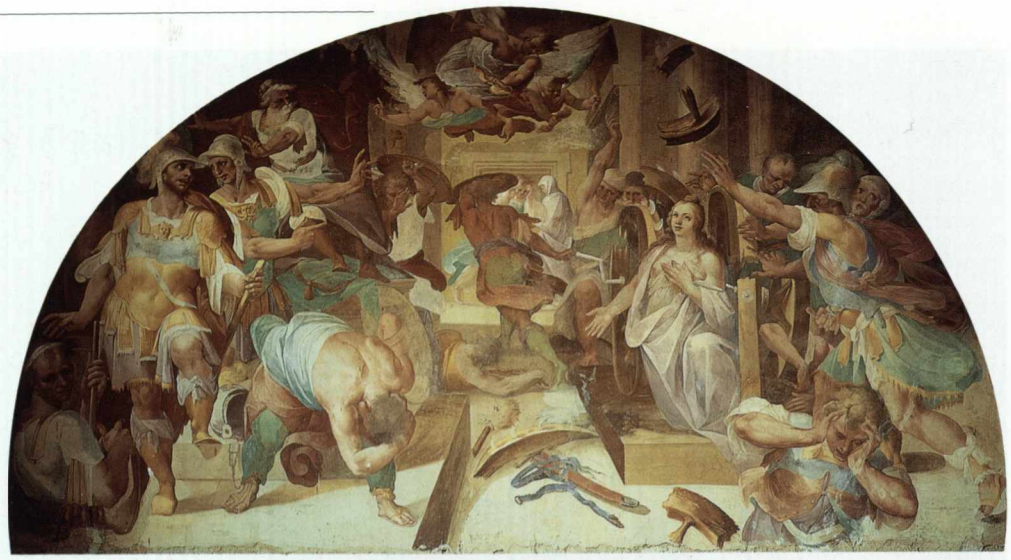
Napoli, Certosa di San Martino, parlatorio.
Avanzino Nucci, *Storie di Cristo: Incredulità di san Tommaso.*

Roncalli – di quelle stesse esperienze e responsabile delle *Storie di san Bruno e di Cristo* che ricoprono la volta e le pareti del cosiddetto Parlatorio (1596). Il peso di queste presenze romane sul panorama locale dové essere assai rilevante. Il Cavalier d'Arpino e il Baglione, d'altronde, diventati protagonisti della vita artistica nella città dei papi, continuarono a mantenere nei decenni successivi i rapporti con le terre del Viceregno inviando dipinti a Napoli, a Montecassino, all'Aquila, a Lecce; e così anche il Roncalli, che dal primo decennio del nuovo secolo iniziava un costruttivo rapporto con la sede napoletana dell'Oratorio. Ma anche limitandosi al solo novero delle presenze personali e dei lavori a fresco c'è da ricordare come, ancora entro l'argine di fine secolo e fuori dal cantiere pilota di San Martino, l'altro artista «sistino» Paolo Guidotti Borghese lavorasse all'Annunziata e in Santa Maria del Parto (1591-93), e come analogamente lo stesso Avanzino Nucci si trattenesse a Napoli per alcuni anni (ca. 1595-99), lavorando ai Santi Severino e Sossio, a Monteoliveto, in Santa Maria di Costantinopoli e infine – in società con Belisario Corenzio – nella cappella del «Tesoro dei Corpi Santi» all'Annunziata[24].

Non potevano mancare immediati echi in città all'affermarsi di questi nuovi modelli decorativi. Nel corso degli stessi anni novanta alcuni membri della colonia fiamminga, già ben integrata nel tessuto produttivo locale e attiva sinora principalmente nel campo della pittura su tavola, si dedicavano ad affrescare con paesaggi e grottesche atri e logge di edifici sacri e civili. È il caso ad esempio di Pietro Mennens, autore nel 1587 della perduta decorazione a paesaggi ed animali della cosiddetta «Loggia imperiale» nel parco del palazzo del vicerè e nel 1594 di quella, pure perduta, a finti arazzi e paesaggi della «galleria dipinta» del monastero di Sant'Andrea delle Dame; o anche il caso di Loise Croys, impegnato nello stesso anno ad affrescare il coro della chiesa di Regina Coeli e a cui spettano con tutta probabilità gli affreschi brilliani dell'atrio della stessa chiesa, mentre quelli coevi del chiostro di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli – con *paesaggi*, *grottesche* e *mascheroni* su un elegante fondo bianco – denunciano la presumibile discesa a Napoli del caposcuola Paolo Bril[25]. Fuori dal campo specifico della pittura a fresco di genere nasce invece – nella figura del greco naturalizzato Belisario Corenzio – una sorta di *alter ego* locale del Cavalier d'Arpino. Nato in Arcadia verso il 1558 e giunto giovanissimo nel Viceregno, Corenzio – se-

24) P. Leone de Castris 1991, cap. 7.

25) P. Leone de Castris 1991, pp. 94-99, 105-106 note 80-86; Filangieri 1936-40, III, p. 46; e M.R. Nappi 1991, p. 20 e *passim*, con bibliografia.



Napoli, San Martino, cappella di Santa Caterina d'Alessandria. Belisario Corenzio, *Martirio di santa Caterina.*

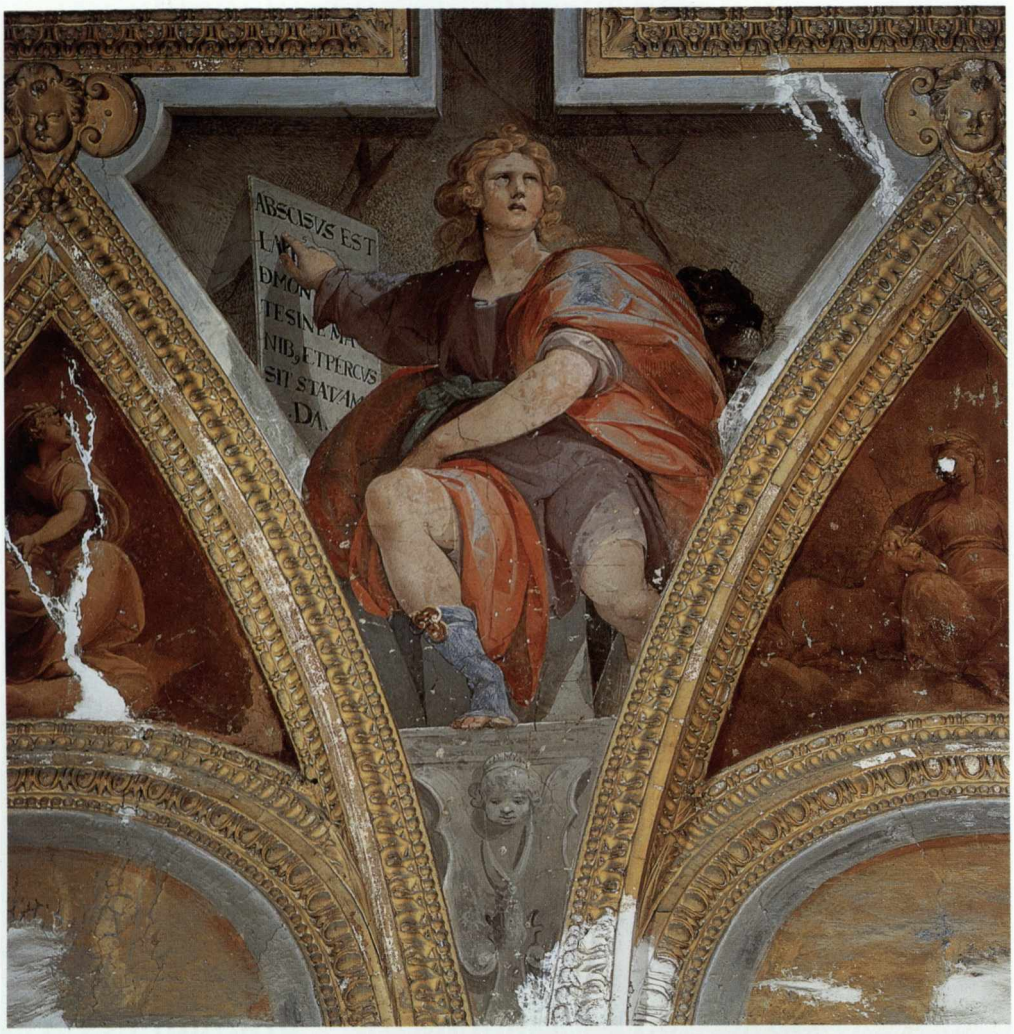
Napoli, Monte di Pietà. Belisario Corenzio, *Storie cristologiche: Lavanda dei piedi.*

condo quanto ci rivela un documento recentemente ritrovato – veniva nel 1574 messo a bottega presso l'altro (e sconosciuto) pittore greco immigrato a Napoli Nicola de Afferino[26]; ma la sua vera formazione di abile e fantasioso frescante doveva avere come presumibile scenario ancora una volta la Roma dei cantieri sistini e quindi l'*entourage* napoletano del Cavalier d'Arpino, suo indubbio «maestro» e modello. Le prime opere documentate – gli affreschi coi *Martīri delle sante Agata e Lucia* e i *Santi Cecilia e Valeriano* in Sant'Andrea delle Dame e quelli con analoghi *Martīri delle sante Agata e Caterina, Virtù e Storie dell'Antico Testamento* nella cappella di San Nicola alla Certosa di San Martino (1590-93) – testimoniano a sufficienza questa dipendenza e questo parallelismo col giovane Cesari e il giovane Baglione all'insegna di un «manierismo internazionale» brillante e sofisticato, dalle forme elegantemente distorte e i colori acidi e chiari.

Questa esuberanza anche espressiva del Corenzio è ancora in vista nelle decorazioni del cappellone di San Francesco Saverio del Gesù di Nola e della cappella Galluccio nel Duomo di Lucera, ma già a fine secolo trova una strada di più severa e sorvegliata sapienza disegnativa, grazie soprattutto all'esempio del Cesari della sacrestia di San Martino e al rapporto societario con Avanzino Nucci all'Annunziata (1597-99). Da questo momento in avanti Corenzio, abbandonando gli eccessi della Maniera, conia una

26) Archivio di Stato di Napoli, Notai del '500, A. Rosanova, prot. 9, cc. 442v-443; 6-7-1574.

Lucera, Cattedrale. Belisario Corenzio (e Avanzino Nucci?), *Decollazione di san Paolo.*



Napoli, Santa Maria del Popolo, cappella Montalto.
Luigi Rodriguez, *Profeta.*

Napoli, Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, chiostro.
Paul Bril, *Paesaggi e grottesche.*

propria formula decorativa decisamente più neutra, didascalica, grandiosa, che decreterà – in uno con la sua laboriosità e le sue indubbie capacità organizzative e imprenditoriali – il suo inarrestabile successo per i quarant'anni a seguire, dai cicli fastosi del Monte di Pietà (1601-04) e delle cappelle del Gesù Nuovo e del Gesù e Maria, del tempietto di Liveri e della Sacrestia dell'Annunziata (1603-07), alle grandi imprese – via via sempre più stanche e convenzionali – di «affrescatura globale» delle chiese di San Severino e Sossio (1609-15), San Marcellino e Festo e Santa Maria della Sapienza (1639-41)[27].

Nonostante Corenzio esercitasse a Napoli e dintorni in un regime in pratica di monopolio, anche altri artisti meridionali si misurarono, negli anni a cavallo fra Cinque e Seicento, con la pratica dell'affresco. I poco noti Tommaso Maurizio e Giulio dell'Oca, ad esempio, o meglio ancora Luigi Rodriguez e Giovan Bernardino Azzolino, giunti assieme in città dalla Sicilia nel 1592 e finiti all'ombra di Corenzio, per lo meno agli inizi: il primo vero «specialista» e felice interprete – nei suoi affreschi dell'ex-refettorio di San Lorenzo Maggiore (1595-98) e della cappella Montalto in Santa Maria del Popolo agli Incurabili (1599-1600) – di una sintesi fra il linguaggio arpinate e una maggiore e più sfumata tenerezza di marca baroccesca; il secondo – socio di Giulio dell'Oca nei perduti affreschi della cupola e della tribuna dello Spirito Santo (1599) e quindi autore in proprio delle cappelle Ambrosino (1605-06) e Romano (1609-10) al Gesù e Maria – presto invece attrat-

27) P. Leone de Castris 1991, cap. 8; con la precedente bibliografia.

Napoli, Duomo, cappella degli Illustrissimi.
Giovanni Balducci,
Storie della Vergine; Nascita della Vergine (part.).

to da una più casalinga dimensione di «realismo devoto» e conseguentemente dedicatosi, negli anni a seguire, alla produzione di immagini di pietà[28]. A sua volta il fiorentino Giovanni Balducci, stabilitosi definitivamente nel Viceregno nel 1596 ma formatosi a Firenze a contatto col Naldini e con Federico Zuccari ed esperto nella tecnica dell'affresco, alternava a Napoli – sotto la protezione dell'arcivescovo Gesualdo – pale d'altare a cicli murali dal medesimo sapore asciutto e riformato, finendo col rappresentare la vera alternativa «devota», all'esuberanza manierista di Corenzio[29].

Nel 1623 l'incarico per la prestigiosa decorazione della cappella del Tesoro di San Gennaro, dibattuto per anni fra l'ingordo Corenzio e i forestieri Cesari e Reni, veniva affidato dai Deputati all'anziano pittore – pur esso di tavole e pale d'altare – Fabrizio Santafede, il quale subito lo subappaltava al più giovane e già celebre Battistello Caracciolo, allievo anni prima di Corenzio e dunque tecnicamente in grado di affrontare l'immane impresa, ma anche – e da almeno quindici anni – protagonista della svolta della pittura napoletana in chiave naturalista e caravaggesca[30]; con il che la lunga stagione dell'affresco meridionale del Rinascimento poteva davvero dirsi conclusa.

28) P. Leone de Castris 1991, pp. 218-231, 286-312; e F. Ferrante 1979, 17, pp. 16-30.

29) S. Musella Guida 1982, 31, pp. 35-50; P. Leone de Castris 1991, pp. 252-254; cicli di Balducci sono a Napoli in Duomo (1597-1600) e a Santa Restituta (1612-13), alla Pietà dei Turchini, in Santa Maria di Monteverginella, a Castel Capuano e nel chiostro del Carmine Maggiore (1606).

30) F. Strazzullo 1978, pp. 46-47, 112.

Bibliografia

1568 G. Vasari, *Le Vite* (ed. a cura di G. Milanesi 1906), Firenze.

1742-1745 B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*.

1925 F. Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli.

1936-40 R. Filangieri di Candida, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castelnuovo*, in «Archivio Storico per le Provincie Napoletane» 1936-40; estratto, Napoli 1940.

1939 A. Borzelli, *Intorno al pittore napoletano del Cinquecento Gian Bernardo della Lama*, Napoli.

1959 F. Bologna, *Roviale spagnuolo e la pittura napoletana del '500*, Napoli.

1959 N. Vacca, *Per Gian Serio Strafella*, in «Arte Antica e Moderna», 6, pp. 228-231.

1962 E. Borea, *Grazia e furia in Marco Pino*, in «Paragone», n. 151, pp. 24-52.

1964 P. Barocchi, *Vasari pittore*, Firenze.

1964 N. Vacca, *Nuove ricerche su Gian Serio Strafella*, in «Archivio Storico Pugliese», I-IV, pp. 17-40.

1969 G. Alparone, *Francesco Cicino ed altri appunti storico artistici*, Napoli.

1973 R. Causa, *L'arte nella Certosa di San Martino a Napoli*, Cava dei Tirreni-Napoli.

1973 H. Röttgen (a cura di), *Il cavalier d'Arpino* (catalogo della mostra), Roma.

1978 G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino.

1978 F. Strazzullo, *La Real Cappella del Tesoro di San Gennaro*, Napoli.

1979 F. Ferrante, *Aggiunte all'Azzolino*, in «Prospettiva», 17, pp. 16-30.

1981 P. Leone de Castris, *Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto*, in «Bollettino d'Arte», n. 12, pp. 59-88.

1982 S. Musella Guida, *Giovanni Balducci fra Roma e Napoli*, in «Prospettiva», 31, pp. 35-50.

1983 R. De Maio, *Pittura e Controriforma a Napoli*, Bari.

1983 *Restauri in Puglia 1971-1981* (catalogo della mostra, Bari), Fasano.

1985 C. Guastella, *Ricerche su Giuseppe Alvino detto il Sozzo e la pittura a Palermo alla fine del Cinquecento*, in «Contributi alla storia della cultura figurativa nella Sicilia occidentale tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo, Atti della giornata di studio su Pietro d'Asaro», Racalmuto 1985, Palermo.

1986 V. De Luise, *Documenti inediti sul pittore Decio Tramontano*, in «Hyria», 46, pp. 18-19.

1986 P. Leone de Castris, *Inizi di Stefano Sparano*, in «Antichità Viva», nn. 2-3, pp. 14-22.

1988 P. Giusti-P. Leone de Castris, *La pittura del Cinquecento a Napoli. 1510-1540. Forestieri e regnicoli*, Napoli (2° ed.).

1988 P. Leone de Castris, *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, in «La pittura in Italia. Il Cinquecento», pp. 472-514, Milano (2° ed.).

1988 P. Leone de Castris (a cura di), *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, (catalogo della mostra, Napoli), Roma-Milano.

1988 M. Lucco, *Antonio Solario*, in «La pittura in Italia. Il Cinquecento», pp. 842-843, Milano (2° ed.).

1989 R. Naldi, *Sull'attività giovanile di Giovan Filippo Criscuolo*, in «Bollettino d'Arte», nn. 56-57, pp. 17-62.

1991 P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli.

1991 M.R. Nappi, *François de Nomé e Didier Barra. L'enigma Monsù Desiderio*, Milano Roma.

1991 A. Zezza, *Giovan Bernardo Lama: ipotesi per un percorso*, in «Bollettino d'arte», 80, pp. 1-30.

1992 G. Toscano, *Francesco da Tolentino e Andrea da Salerno a Nola*, Cicciano.

1993 P. Leone de Castris, *La pittura del Cinquecento*, in «Storia e Civiltà della Campania. Il Rinascimento e l'Età Barocca», pp. 181-240, Napoli.

1994 P. Leone de Castris, *Un disegno di Giovanni De Mio*, in «Arte Veneta», XLVII, pp. 87-91.

1994 P. Leone de Castris, *Marco Pino: Il ventennio oscuro*, in «Bollettino d'arte», 84-85, pp. 71-86.

1994 A. Zezza, *Tra Perin del Vaga e Daniele da Volterra: alcune proposte, e qualche conferma, per Marco Pino a Roma*, in «Prospettiva», nn. 73-74, pp. 144-158.

1996 P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573. Fasto e devozione*, Napoli.

Giovanbattista Benedicenti

Abruzzo

Assergi, Santa Maria Assunta.
Saturnino Gatti,
Madonna col Bambino e i santi Antonio da Padova, Biagio e Antonio abate.

L'Aquila, Santa Margherita.
Saturnino Gatti,
Madonna col Bambino.

La pittura abruzzese del Cinquecento si configura come un'interessante campo di esperienze artistiche, in cui confluiscono molteplici influenze provenienti per la maggior parte dall'Umbria e dal Lazio. All'Aquila, centro culturale dell'intera regione, la presenza più rilevante degli inizi del secolo è quella di Saturnino Gatti, che stempera il vigoroso plasticismo di ascendenza verrocchiesca dei suoi esordi attraverso la riflessione sulle forme luminose e tornite di Antoniazzo Romano, come si avverte nell'affresco in Santa Maria Assunta ad Assergi con la *Madonna, il Bambino e i santi Antonio da Padova, Biagio e Antonio Abate*, databile intorno al 1505[1]. A questo periodo di Saturnino possiamo restituire l'inedita *Madonna col Bambino* staccata dalla facciata del palazzo Fonticolo e oggi nella chiesa aquilana di Santa Margherita, in cui il richiamo ai modelli umbri di Pier Matteo d'Amelia si fonde con l'elaborazione di luminose volumetrie di ascendenza romana. È possibile che questa evoluzione stilistica del Gatti sia in parte dovuta ad un contatto con l'anonimo autore antoniazze-

1) R. Cannatà 1981, p. 59.

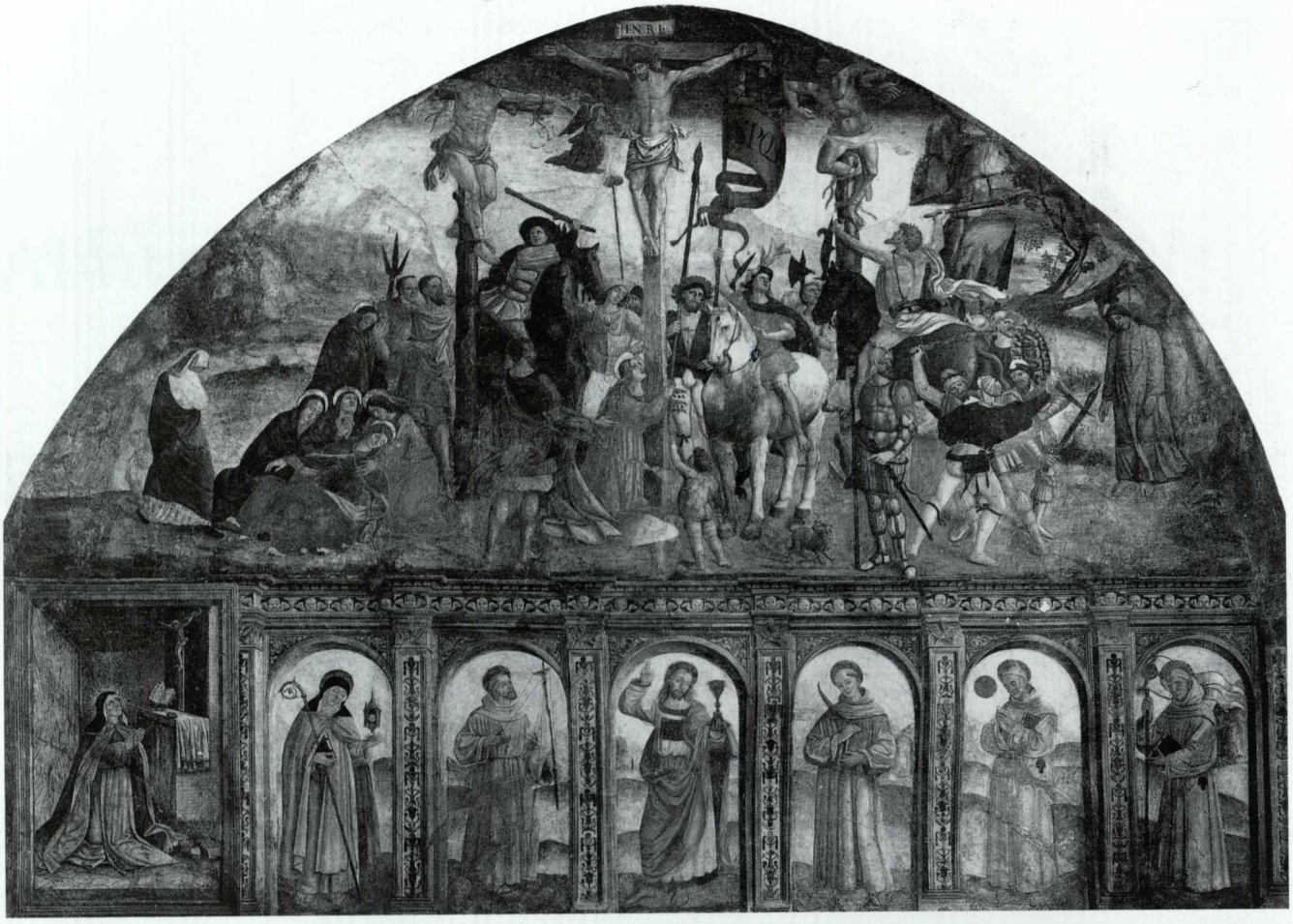
L'Aquila, San Flaviano. Saturnino Gatti, *Pietà tra la Maddalena e san Giovanni.*

sco del trittico con la *Madonna e il Bambino tra san Giovanni Battista e la Maddalena*, un tempo nella collezione Dragonetti all'Aquila, anche se non è da escludersi che l'artista abbia compiuto direttamente un viaggio di aggiornamento a Roma. Ma verso l'inizio del secondo decennio la sua tempra originaria pare smorzarsi gradatamente, come testimonia la *Pietà tra la Maddalena e san Giovanni* della chiesa aquilana di San Flaviano, singolarmente affine all'analogo soggetto dipinto entro il 1506 in Santa Maria del Soccorso da un anonimo forse identificabile con Sebastiano di Cola del Casentino[2].

Assai vicino al Gatti, anche se da questi distinguibile per una sottile matrice signorelliana, appare l'ignoto autore del bel polittico già in San Leonardo a Pianella e oggi nel museo dell'Aquila, al quale spettano gli inediti affreschi della sacrestia di San Pietro a Coppito e quelli staccati dalla chiesa di Santa Maria in Cascina ed ora nello stesso museo aquilano.

In questa temperie culturale mista di influssi umbri e laziali si maturano gli esordi di Francesco di Paolo da Montereale, che già nelle due monumentali *Crocifissioni* della chiesa della Beata Antonia databili ai primi del secolo, sembra coniugare, attraverso un linguaggio umile e devozionale, lo stile decorativo di Pinturicchio e i modi torniti di Antoniazzo. Nel frammentario ciclo del 1511 con *Storie della vita di san Francesco* della basilica di San Bernardino si avverte un linearismo più netto e tagliente e insieme una

2) R. Cannatà 1981, p. 54.



L'Aquila, Chiesa della Beata Antonia.
Francesco da Montereale, *Crocifissione, Redentore, san Francesco, santi francescani e la beata Antonia.*

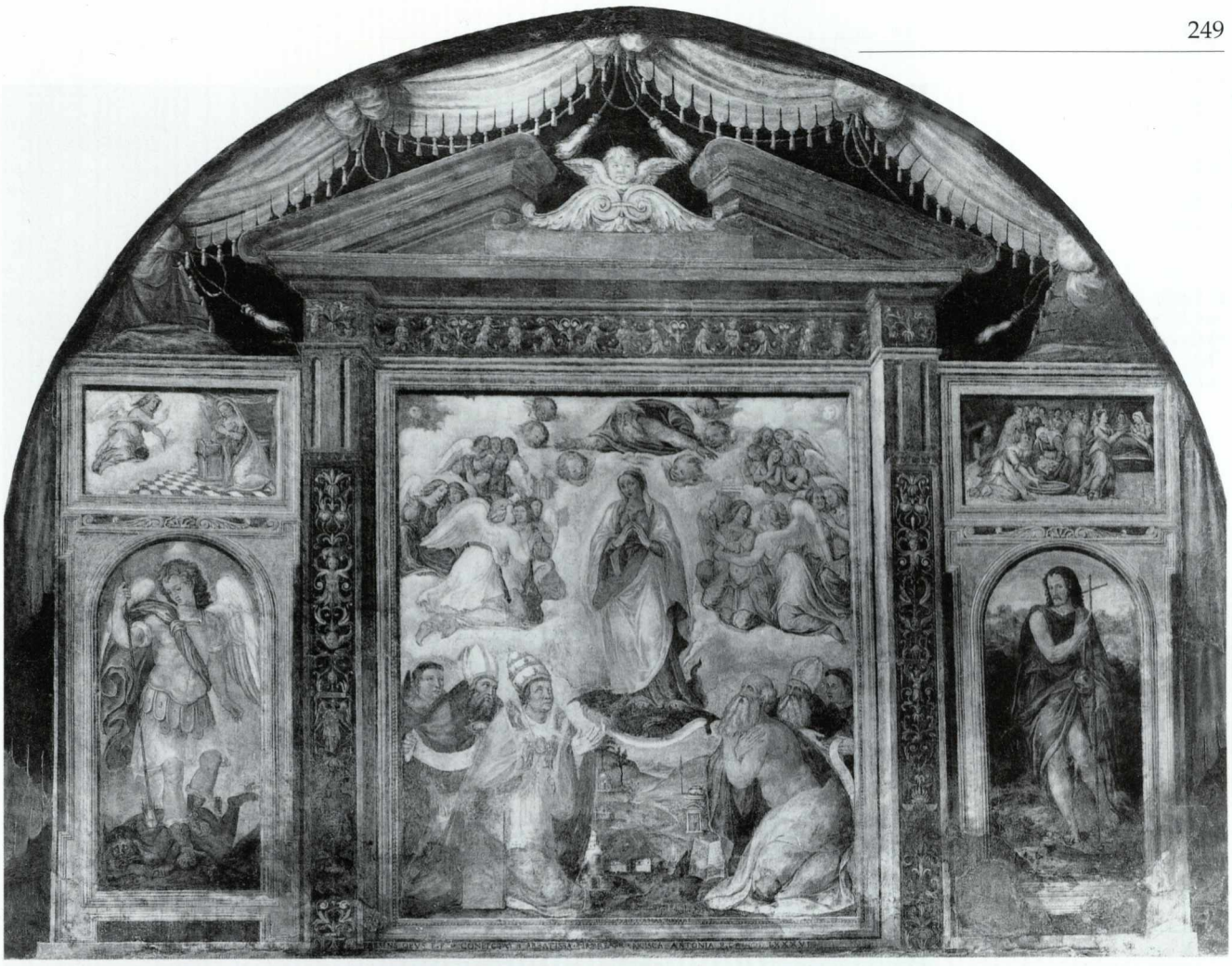
maggiore caratterizzazione fisionomica, che lo avvicina al giovane Cola dell'Amatrice, in seguito attivo all'Aquila[3], mentre nei *Profeti* dipinti a monocromo nell'intradosso dell'arco trionfale di Santa Maria del Soccorso emerge il fragile tentativo di adeguarsi al nuovo verbo raffaellesco. Seguendo questa linea stilistica Francesco continua ad operare in molte chiese dell'Aquila e del circondario fino a tutto il quinto decennio.

Continuatore della sua maniera devozionale è il Maestro della *Trinità* di Popoli del 1557, probabilmente da identificarsi con Pierfrancesco da Montereale, il cui corpus, ricostruito dal Cannatà[4], comprende le *Storie della Vergine* della chiesa aquilana della Misericordia e le *Scene evangeliche* del coro del Santuario della Madonna d'Appari presso Paganica. A questi affreschi possiamo aggiungere l'inedita *Ascensione di Cristo* riscoperta recentemente sotto una scialbatura nella controfacciata della basilica bernardiniana, databile al sesto decennio.

In questo periodo la personalità emergente risulta essere quella di Pompeo Cesura, che, reduce da una formazione romana di ambito periniano, si fa portavoce di un linguaggio manierista di ampio respiro, ricco di eleganti dinamismi e incline ad una espressività di tipo monumentale. Ma in Abruzzo non rimangano suoi affreschi. Non ne restano neppure del suo maggiore allievo, Giuseppe Valeriano, attivo soprattutto a Roma come architetto e pittore dell'ordine gesuita. Paolo Cardone, invece, lavorò quasi sempre all'Aquila, dove è documentato a fianco del Cesura sin dal 1569. L'interpretazione che egli offre dell'arte del maestro tende ad enfatizzarne il carattere monumentale, raggiungendo esiti di tono qualitativamente minore, anche

3) Dell'attività aquilana di Cola, svoltasi tra il 1524 e il 1537, non rimangono dipinti murali.

4) R. Cannatà, 1981, p. 73.



L'Aquila, Chiesa della Beata Antonia.
Paolo Cardone, *Immacolata Concezione e santi.*

se non privi di una certa intensità devozionale, come nell'*Immacolata Concezione* della chiesa della Beata Antonia datata 1586.

Nel corso dell'ultimo decennio del secolo emerge un nuovo linguaggio di impronta controriformata tosco-romana che ha come principali esponenti Giulio Cesare Bedeschini e Bernardino Monaldi. A quest'ultimo, formatosi a Firenze nell'orbita di Poccetti e di Santi di Tito e autore in Abruzzo di alcune tele, possiamo accostare il ciclo con *Storia di Mosè* del Casino Branconio all'Aquila, all'interno del quale spicca per inconsueta vivacità compositiva la scena della *Strage dell'esercito del Faraone nel Mar Rosso*. Quanto a Giulio Cesare Bedeschini, esponente di una maniera devota moderatamente naturalista acquisita a Roma a contatto con la cerchia toscana del Cigoli, egli raggiungerà il momento più alto nel 1625 con gli affreschi della cappella Branconio in San Silvestro, dei quali tratteremo nel prossimo volume.

L'Aquila, Basilica di San Bernardino.
Francesco da Montereale, *Storie della vita di san Francesco.*

L'Aquila, Casino Branconio, ora Vicentini.
Bernardino Monaldi e aiuti (?), *Strage dell'esercito del Faraone nel Mar Rosso* (part.).

Bibliografia

1981 R. Cannatà, *Francesco da Montereale e la pittura a L'Aquila dalla fine del '400 alla prima metà del '500. Una proposta per il recupero e la conservazione*, in «Storia dell'arte», XIII, 41, pp. 51-75.

1988 P. Leone de Castris, *La pittura in Abruzzo e nel Molise*, in «La pittura in Italia. Il Cinquecento» (a cura di G. Briganti), II, pp. 509-512, Milano.

Referenze fotografiche

AD Studio di Stefano Ferraris, Varallo Sesia (VC)
Archivio fotografico APT Vercelli (A. Nodari)
Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni ambientali, artistici, architettonici e storici di Caserta e Benevento, Caserta
Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni ambientali, artistici, architettonici e storici per l'Abruzzo, L'Aquila
Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni artistici e storici di Bologna
Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni artistici e storici di Milano
Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni artistici e storici di Torino
Archivio fotografico dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Urbino
Archivio fotografico del Servizio Beni culturali della Provincia di Terni
Archivio fotografico Edizioni Bolis, Bergamo
Archivio fotografico Electa, Milano
Archivio fotografico Sagep, Genova
Archivio fotografico Scala, Firenze
Azienda di Promozione Turistica del Cremonese, Cremona
Sandro Bellu, Perugia
Giovanbattista Benedicenti, Firenze
Mario Berardi, Bologna
Marcello Bertoni, Firenze
Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, Trento
Centro Internazionale di Studi dell'Architettura «Andrea Palladio», Vicenza
Elio e Stefano Ciol, Casarsa (PN)
Civico Museo «Borgogna», Vercelli
Comune di Travesio (PN)
Coo.Be.C., Spoleto (PG)
Araldo de Luca, Roma
Foto Marcello Castrichini, Todi (PG)
Foto Ghirlandini, Padova
Foto Musei Vaticani, Città del Vaticano
Foto Ottica Europa, Firenze
Foto Saporetti, Milano
Foto Studio Professionale C.M.P. & c., Bologna
Fotostudio Rapuzzi, Brescia
Fototeca Biblioteca Panizzi (Stanislao Farri), Reggio Emilia
Fototeca del Servizio Beni culturali della Provincia Autonoma di Trento
Foto Todorow, Firenze
Foto Vasari, Roma
Fratelli Alinari, Firenze
Gabinetto fotografco del Museo civico di Padova
Nicola Grifoni, Antella (FI)
Antonio Guerra, Bologna
Fabio Lensini, Firenze
Paolo Manusardi, Milano
Giorgio Olivero, Cuneo
Luciano Pedicini, Napoli
Publifoto, Palermo
Antonio Quattrone, Firenze
Ezio Quiresi, Cremona
Marco Ravenna, Correggio (RE)

Indice generale

Firenze e Toscana *di Anna Forlani Tempesti*	pag.	8
Roma e altri centri del Lazio *di Anna Forlani Tempesti*	»	42
Umbria *di Giovanna Sapori*	»	78
Marche *di Pietro Zampetti*	»	94
Emilia e Romagna *di Daniele Benati*	»	104
Le Venezie *di Elisabetta Saccomani*	»	128
Lombardia *di Francesco Frangi*	»	156
Piemonte *di Laura De Fanti*	»	178
Genova e Liguria *di Maria Clelia Galassi*	»	196
Italia meridionale *di Pierluigi Leone de Castris*	»	216
Abruzzo *di Giovanbattista Benedicenti*	»	246

Finito di stampare
nello stabilimento della Poligrafiche Bolis
in Bergamo nel luglio 1997

Questo volume è stato realizzato con carta ecologica.